LOS HOMBRES de la historia

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

35

Luchino Visconti

Centro Editor de
América Latina



Ismael R. Arcella

LOS HOMBRES de la historia

35

Nacido en el ámbito refinado y exquisito de una linajuda familia de antigua nobleza lombarda, Luchino Visconti di Modrone ha dedicado su vida a la creación cinematográfica, teatral y operística. Buscador de nuevos caminos estéticos y expresivos fino testigo de nuestro tiempo y de su peculiar circunstancia social y política, intentó realizar un arte vinculado a la auténtica realidad italiana, que al mismo tiempo sea un instrumento de cultura popular.

Titulos ya publicados

35. **Luchino Visconti - El Siglo XX (II)**
Este es el decimoséptimo fascículo del tomo
El Siglo XX (II)

Ilustraciones del fascículo Nº 35:
Associated Press: p. 453 (1); p. 472 (1); p. 474 (2)
Warner Bros Seven Arts: p. 466 (1)

Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e hijos S.A., calle Luca 2223, Buenos Aires, en abril de 1976
Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e Hijo, Echeverría 2469, 5º C, Capital.
Interior: Ryela S.A.I.C.F. y A., Bartolomé Mitre 853, 5º, Capital.

8

Luchino Visconti

Ismael R. Arcella

1906

Nace en Milán el 2 de noviembre Luchino Visconti di Modrone. Su padre, el duque Giuseppe Visconti, pertenece a una antigua familia de la nobleza lombarda, los Visconti, cuyo linaje se remonta hasta el Renacimiento. La madre, Carla Erba, era hija de un poderoso industrial milanés. Luchino posee títulos nobiliarios.

1914

Estalla la Primera Guerra Mundial. Desde niño Luchino concurre a la Scala de Milán y se entusiasma con la ópera italiana. Su abuelo, el duque Guido Visconti, y su tío Huberto Visconti fueron *Sovrintendenti* de la Scala. Más adelante, estudiará violoncelo en el Conservatorio de Milán.

1922

Marcha de los fascistas sobre Roma. Años de infancia y adolescencia agitados. Se escapa de la casa y del colegio varias veces.

1924

Tiene 18 años. Una crisis mística lo lleva hasta Montecassino. Continúa interesado en la música, literatura y pintura. Más tarde hará el Doctorado en Letras. El 10 de junio los fascistas asesinan al diputado socialista Giacomo Matteotti. La clase obrera responde con una huelga general. Se pliegan los trabajadores cinematográficos que en Roma habían construido un estadio para que la Metro-Goldwyn-Mayer filmara algunas escenas del coloso *Ben Hur*, dirigido por Fred Niblo. La noticia de la muerte de Giacomo Puccini, el gran músico italiano, el 29 de noviembre en Bruselas apesadumbra a Visconti.

1925

Servicio militar en la escuela de caballería de Pinerolo, como corresponde a su noble rango. Al abandonar el servicio militar se dedica a la cría de caballos de carrera en Milán. Esa afición le dura ocho años.

1936

Se dirige a París. Por intermedio de la famosa modista Gabrielle "Coco" Chanel, amiga de Picasso, Stravinsky y otros artistas, se relaciona con el gran realizador francés Jean Renoir. Es la época de la lucha antifascista y del Frente Popular. Renoir y sus colaboradores son gente de izquierda. A comienzos del año, Renoir ha dirigido *La vie est à nous* (La vida nos pertenece), producida por el Partido Comunista Francés.
Visconti se entusiasma con esa película. Es asistente de dirección de Jean Renoir en *Los bajos fondos*. Le impresiona el cine soviético que ve en París.

1937-1938

Es asistente y diseñador de modelos de *Una partida de campaña* de Jean Renoir. Hace un viaje a Hollywood. En Italia hace sus primeras armas en el teatro como decorador.

1939-1940

En Italia colabora en el guión de *La Tosca* que dirige Jean Renoir. El estallido de la Segunda Guerra Mundial en setiembre de 1939 interrumpe la dirección de Renoir y *La Tosca* continúa dirigida por Carl Koch.

1941

Se vincula al grupo de izquierda que dirige la revista *Cinema*. En el número del 10 de junio publica su famoso artículo titulado *Cadáveres*. La censura fascista le veta un proyecto de película con argumento de Giovanni Verga, *Il amante di Gramigna*.

1942

Realiza *Obsesión*. Ese mismo año Alessandro Blasetti realiza *Cuatro pasos en las nubes*.

1943-1944

Huelgas masivas en Turín y Milán bajo las consignas de "Paz" y "Libertad". El 25 de julio Mussolini es destituido por el rey y arrestado. El general Badoglio forma otro gobierno.
El 25 de setiembre de 1943 publica en *Cinema* otro artículo intitulado *El cine antropomórfico*. En ese mes los nazis masacran a más de trescientos italianos en las Fosas Ardeatinas, cerca de Roma. Dos días después es arrestado Visconti: se encuentran armas en el jardín de los Visconti y él mismo lleva un revólver. "Enviado a la tristemente célebre prisión Jaccarino, es interrogado por el jefe fascista Koch quien, ante su actitud ordena fusilarlo. Fue encerrado en un calabozo de un metro cuadrado donde permaneció nueve días y nueve noches. Viendo que no podían sacar de él nada, los polizontes lo arrojaron a la celda común con los otros prisioneros sobre quienes Koch ejercía sus violencias cotidianas. Finalmente, los fascistas decidieron devolverlo a los alemanes y lo transfirieron a la prisión de Celio. Se aproximaban las tropas aliadas a Roma. La confusión era grande. Ayudado por los mismos policías italianos, huye y se refugia en el hospital *San Gregorio* hasta la llegada de los ejércitos aliados" (Giuseppe Ferrara, en su libro *Visconti*).

1945

Colabora en el documental *Giorni di gloria*. Inicia su labor teatral. Siete puestas en escena. Proyectos cinematográficos: *Pensión Oltremare*, con argumento sobre la Resistencia, *Furore*, *El proceso de María Tarnovska* y *Otelo*. El neorrealismo produce una de sus obras maestras, *Roma ciudad abierta*, de Roberto Rossellini. Termina la Segunda Guerra Mundial. En abril los patriotas antifascistas ejecutan a Mussolini. El 6 de agosto Estados Unidos hace estallar sobre la ciudad japonesa de Hiroshima la primera bomba atómica.

1946

Visconti trabaja en el teatro; realiza obras de Beaumarchais, Dostoievski y Tennessee Williams. De Sica realiza *Lustrabotas*. Chaplin inicia *Monsieur Verdoux*. René Clement sorprende con su obra maestra *La batalla del riel* sobre la resistencia de los obreros ferroviarios franceses durante la ocupación nazi.

1947

En noviembre se dirige a Sicilia con el

proyecto de filmar un corto documental sobre las condiciones de vida de los obreros, campesinos y pescadores. El Partido Comunista Italiano le adelanta una pequeña suma. El proyecto se transforma en *La terra trema*, que realiza después de numerosas dificultades, entre ellas las financieras.

1948

Termina *La terra trema*. De Sica da a conocer *Ladrones de bicicletas*. Visconti dirige por vez primera una obra de Shakespeare.

1949

Prosigue la labor teatral.

1951

Realiza *Bellísima* y un corto metraje: *Appunti su un fatto di cronaca*. En este año Chaplin comienza *Candilejas* en Estados Unidos en pleno macartismo. De Santis realiza *Roma 11 horas*.

1952

En el teatro Visconti aborda por primera vez a Chéjov con una memorable representación de *Las tres hermanas*. De Sica dirige *Umberto D*.

1953

Dirige el quinto episodio de la película *Siamo donne*, interpretado por Anna Magnani. En el teatro realiza *Sobre el daño que hace el tabaco* de Chéjov y *Medea* de Eurípides.

1954

Termina *Senso*. Por primera vez realiza la *régie* de una ópera con *La Vestale* de Spontini en la Scala, protagonizada por María Callas.

1955

Dirige en la Scala, *La Sonámbula* de Bellini y *Traviata* de Verdi.
En el teatro, *Las brujas de Salem* de Arthur Miller y *Tío Vania* de Chéjov. Antonioni realiza *Las amigas*.

1957

Termina *Puente entre dos vidas* (*Las noches blancas*). La cinematografía mundial ofrece ese año algunos títulos importantes: Kalatazov da a conocer *Pasaron las grullas*. Chaplin estrena en Londres *Un rey en Nueva York*. Stanley Kubrick estrena *La patrulla infernal*.

1958-1959

Visconti continúa con la actividad teatral y operística. Entre las *régie* de óperas se distinguen *Macbeth* y *Don Carlos* de Verdi.

1960

Presenta en la XXIª Muestra Internacional de Venecia *Rocco y sus hermanos* y esa obra maestra de la cinematografía mundial es pospuesta por el jurado, que otorga el máximo galardón al mediocre *film* de André Cayatte *El paso del Rhin*. En estos años la censura se hace sentir en Italia. Visconti tiene problemas con *Rocco y sus hermanos*, película que sufre cortes y por la cual se le inicia un proceso. También surgen problemas de censura con la representación de *L'Arialda* de Giovanni Testori que dirige en el teatro *Eliseo* de Roma.

1961

Dirige en París la obra del dramaturgo de la época isabelina John Ford *Lástima que sea una ramera* y la ópera *Salomé* de Richard Strauss, en el Festival de Dos Mundos en Spoleto.

1962

Es miembro del jurado del Festival Internacional de Moscú. A su instancia se premia el *film* de Chujrai *Cielo despejado*, que aborda el tema del culto a la personalidad. Sergei Bondarchuk lo invita a dirigir *Crimen y castigo*, a lo que rehúsa por los múltiples compromisos contraídos. En ese año se presenta en el XV Festival Internacional de Cannes el *film Boccaccio 70*, cuyo segundo episodio, *El trabajo*, realizó Visconti. En ese año se conocen *El eclipse* de Antonioni y *Luz de invierno* de Ingmar Bergman.

1963

Realiza *Il Gattopardo*. Presenta *Traviata* en el Festival de Dos Mundos de Spoleto en una versión memorable. Proyecta llevar al cine *El extranjero* de Albert Camus y *El baile del conde de Orgel* según la novela de Raymond Radiguet.

1964

Muere Palmiro Togliatti en Yalta. En los funerales de Roma Visconti hace guardia de honor ante los restos mortales del famoso dirigente político.
Prosigue con su labor teatral y sus proyectos cinematográficos.

1965

Realiza *Vaghe stelle dell'Orsa*. Es el *régisseur* de *Las bodas de Fígaro* en la Ópera de Roma. En el Covent Garden de Londres pone en escena *El trovador* de Verdi. Contemporáneamente se conocen *Simón del desierto* de Buñuel, *El cielo, la tierra*, documental realizado en Vietnam por Joris Ivens y *Andrei Roublev* de Andrei Tarkovski.

1966

Realiza el episodio titulado *La strega bruciata viva* (*La bruja quemada viva*) de la película *Le streghe* (*Las brujas*). Es *régisseur* de *Don Carlos* y *Falstaff* de Verdi, en Roma y Viena, respectivamente.

1967

Realiza *El extranjero* según la novela de Albert Camus. Ofrece en el Covent Garden una notable versión de *Traviata*.

1968

Año de gran actividad operística en la que sobresale la *régie* de *Las bodas de Fígaro* de Mozart que el Teatro de la Ópera de Roma ofrece en el Metropolitan de Nueva York. Proyectos cinematográficos: una vida de Puccini.

1969

Realiza *La caída de los dioses*. Ofrece en Viena una singular versión de *Simón Boccanegra* de Verdi. Es presidente del jurado de Cannes, donde recibe la Palma de Oro el *film If* de Lindsay Anderson y el jurado de la crítica internacional premia a *Andrei Roublev* de Tarkovski.

1970

Realiza *La muerte en Venecia* según la novela de Thomas Mann. Se confirma la realización de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

1971

En el mes de enero el mariscal Tito otorga condecoraciones a personalidades cinematográficas. A Chaplin le confiere la Orden de la Bandera Yugoslava. A otras personalidades las condecora con la Orden de la Bandera Yugoslava con Corona de Oro. Figuran en la nómina: Luchino Visconti, Buñuel, Ingmar Bergman, René Clair, Sir Laurence Oliver, Marc Donskoi, Fritz Lang, Satyajit Ray y John Ford.

1972

En enero comienza *Ludwig*. En junio sufre un desvanecimiento en Roma. Intoxicación tabáquica. Trastornos circulatorios. Trombosis. Hemiplejia. Internación en una clínica de Suiza. Se repone y retorna al trabajo. Montaje de *Ludwig*.

1973

En marzo se estrena *Ludwig* en Milán y París. En julio realiza la *régie* de la ópera de Puccini *Manon Lescaut*, en Spoletto. Prosiguen sus problemas de salud.

1974

El 7 de febrero se estrena *Ludwig* en Buenos Aires. La distribuidora Metro la exhibe con 48 minutos de cortes, de la duración original de tres horas. Debe renunciar al proyecto de filmar *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, por las dificultades para conseguir los derechos de filmación. No puede cumplir uno de sus más anhelados propósitos, la filmación de *La montaña mágica* de Thomas Mann, porque la empresa cinematográfica Iduna Film de Munich (R.F.A.) se declara propietaria de los derechos de filmación hasta 1990, con opción hasta el año 2007. Abandona otros proyectos. Realiza *Gruppo di famiglia in un interno*. Según Visconti se trata de un *film* antifascista, "tanto en el sentido concreto, como en el sentido lato". Cine Club Núcleo y el Instituto Italiano de Cultura de



Buenos Aires exhiben, en junio, la versión original de *El Gatopardo*. *Duración*: 156 minutos; *color*: Technirama y Eastmancolor por Technicolor; *idioma*: italiano.

1975
En octubre ya hace unas semanas que está realizando *El inocente*, inspirado en la novela homónima de Gabriel D'Annunzio. La dirige en deficientes condiciones físicas, desde un sillón de ruedas. A la hemiplejia se ha agregado una fractura de fémur. Trabaja febrilmente y fumando "de 40 a 50 cigarrillos diarios". Se anuncia la presentación de *El inocente* en el Festival de Cannes de 1976.

1976
El 17 de marzo muere en Roma a los 69 años, 4 meses y 15 días de edad. En un lapso de más de 33 años trabajó apasionadamente en el cine, el teatro y la ópera. Cumpliendo su voluntad, la ceremonia fúnebre fue muy sencilla, sin funerales ni misa. La misma actitud de Verdi y de Pirandello. Como Visconti dispuso, se incineró su cadáver y las cenizas fueron trasladadas y depositadas debajo de una roca del parque de su Villa en la isla de Ischia. Su muerte conmovió al vasto ámbito cultural de Italia y del mundo.

En el panorama cultural italiano de nuestros días Luchino Visconti ocupó un lugar destacado. Su fama trascendió las fronteras de su patria particularmente por sus realizaciones cinematográficas, hasta tal punto que fue consenso general que hablar de la obra de Visconti era aludir a sus creaciones para el cine. Pero Visconti fue además un importante director teatral y un eminente *régisseur* de ópera. Murió a los pocos meses de haber cumplido 69 años, y durante un lapso de más de 33 años desplegó una intensa labor en el cine, el teatro y la ópera. Catorce largos metrajes, tres episodios de *films* compartidos con otros directores, dos cortos metrajes, cerca de cincuenta puestas en escena teatrales, un sinnúmero de *régies* operísticas, varios proyectos y algunos ballets fueron la muestra de un trabajo permanente, infatigable y apasionado de artista que consustanció la actividad creadora con su vida. El resultado fue una obra polifacética, de acusados perfiles, con frecuentes contradicciones y plena de vertientes culturales que iremos descubriendo a medida que la comentemos. Pero fueron esas mismas contradicciones y raíces culturales las que, traducidas en términos de relevante expresión artística, otorgaron originalidad, riqueza y fascinación a la obra viscontiana, que constituyó, al mismo tiempo, una suerte de espejo donde se reflejaron todos los conflictos, inquietudes y contradicciones del artista de la Italia contemporánea.

LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

> *"Stendhal quiso que se grabara en su tumba la siguiente inscripción: 'Amaba a Cimarosa, Mozart y Shakespeare'. Del mismo modo quisiera que grabaran en la mía: 'Amaba a Shakespeare, Chéjov y Verdi'. Verdi y el melodrama italiano han sido mi primer amor. Casi siempre mi obra exhala algún hálito melodramático, ya sea en los* films *o en las puestas en escena teatrales. Se me ha reprobado y, para mí, es más bien un elogio."* Visconti. (Declaraciones a la revista *La Table Ronde*, Nº 149, mayo 1960.)

Descubrimiento del cine

Descendiente de una antigua familia de la nobleza lombarda, los Visconti, quienes dominaron Milán dos siglos –desde 1277 a 1447– y poseedor él mismo de títulos nobiliarios, Visconti transcurrió su infancia y su juventud en un ámbito refinado y exquisito que dejaría profundas huellas en él y del que heredaría algunos aspectos que más tarde influirían en su obra: la cultura musical y el gusto por el melodrama ochocentista italiano y, en el fascinante mundo de este último, su amor por Verdi, que se convertiría en una de las pautas culturales que pueden advertirse en sus creaciones.

A los treinta años, después de una adolescencia y primera juventud plenas de inquietudes y de crisis, buscándose a sí mismo, Visconti pareció vislumbrar un derrotero y se trasladó a París. Llegó en momentos en que Francia se hallaba encrespada en la lucha antifascista en la que participaban la clase obrera y las masas populares y a la que adhirieron los intelectuales más lúcidos, entre quienes descollaba Romain Rolland. Fueron los años del Frente Popular. Visconti se vinculó a Jean Renoir, el maestro del realismo cinematográfico francés, quien en ese tiempo maduraba en obras importantes y participó en dos de sus trabajos: colaboró en *Los bajos fondos* (1936) y fue asistente de dirección y diseñador de vestuario en *Una partida de campaña* (1937).

Observando el método de trabajo e intercambiando ideas con Renoir, Visconti extrajo valiosas experiencias. La visión de algunas de las películas del cineasta francés –por ejemplo *Toni* de 1934– le permitió apreciar su estilo y temática. Además, Renoir y sus colaboradores eran intelectuales de izquierda: a principios de 1936, Renoir había realizado un *film* producido por el Partido Comunista Francés con miras a la próxima campaña electoral y para afirmar la política del Frente Popular, del cual dicho partido era principal propugnador. Esa película, *La vie est à nous* (*La vida nos pertenece*), noble muestra del arte de Jean Renoir, fue una obra de militancia política e impresionó vivamente a Visconti. Más tarde reconocería: "Durante aquel período ardiente –era el del Frente Popular– yo adherí a todos los principios estéticos y no solamente estéticos sino también políticos. El grupo de Renoir era netamente de izquierda y el mismo Renoir, aunque no afiliado al Partido Comunista Francés, estaba muy próximo a él. Verdaderamente entonces abrí los ojos: yo venía de un país fascista, donde no se podía saber nada, leer nada, conocer nada ni tener experiencias personales precisas. Yo había sufrido un *shock*. Cuando volvía a Italia, verdaderamente, yo había cambiado mucho". (Declaraciones insertas en el libro de Giuseppe Ferrara *Visconti*, páginas 94 y 95.)

Al mismo tiempo en París Visconti vio lo mejor de la escuela cinematográfica soviética: Eisenstein, Pudovkin, los Vassiliev, etcétera. Algunos de esos maestros lo entusiasmaron, entre ellos, los Vassiliev con *Chapaiev* y Nicolai Ekk con su célebre *El camino de la vida*.

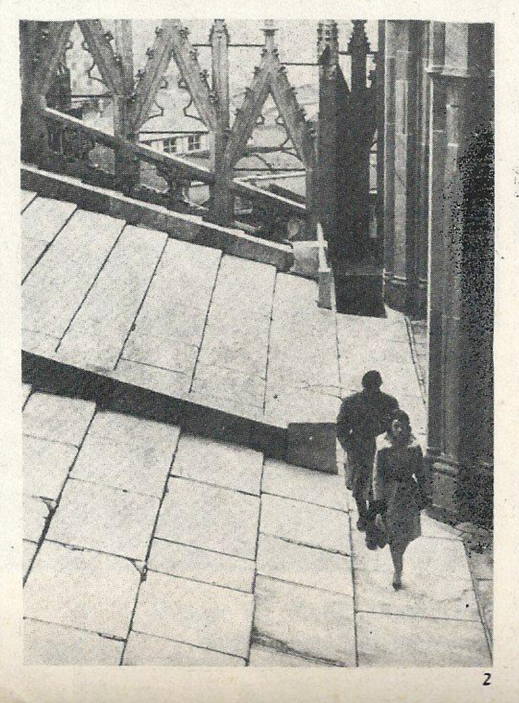
Además de las implicancias políticas, ideológicas y culturales que significaron para el joven Visconti las experiencias parisienses, es evidente que, en modo especial,

Renoir y algunos de los maestros soviéticos fueron las vertientes ocultas de su estilo cinematográfico en sus primeras realizaciones. París se convirtió para Visconti en el descubrimiento del cine como futura vocación.

Obsesión
Un hito en la historia del cine italiano

Varios fueron los motivos y las experiencias que al madurar desembocarían en la primera realización personal de Visconti para el cine. Fue la película *Obsesión* en 1942. De vuelta a Italia en 1939 reafirmó su voluntad de proseguir con el cine, colaborando como guionista en *La Tosca, film* dirigido por Jean Renoir, quien debió interrumpir el rodaje a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial.
Poco tiempo después y en los años que precedieron a la caída del fascismo y al fin de la Segunda Guerra Mundial, un núcleo de intelectuales buscaba nuevos caminos para la cinematografía italiana. Signo de aquellos días, bregaban por un cine vinculado a la auténtica realidad italiana que al mismo tiempo fuera un instrumento cultural popular, es decir, la faz opuesta al carácter del cine bajo el fascismo. En esa labor descolló, entre otros, Humberto Barbaro (1902-1959), teórico y estudioso del cine, ya fuera desde el *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma* o en sus publicaciones. Algunos de sus libros como *Film: argumento y guión* de 1939, así como sus traducciones de Eisenstein, Pudovkin y otros trabajos que se compilarían después de su muerte con el título de *Il Film e il risarcimento marxista dell' Arte*, contribuyeron a abrir un inusitado panorama cultural a los estudiosos. Se destacó, además, otro grupo joven que ejercía sus armas críticas en la revista *Cinema*, en la que Visconti publicó un artículo intitulado *Cadaveri* (*Cadáveres*), en el Nº 119 del 10 de junio de 1941. Era una suerte de declaración de principios y al mismo tiempo una requisitoria contra las fuerzas conservadoras del cine, en cuyo último párrafo Visconti se preguntaba si se vería el día "en el que se permitiría a las jóvenes fuerzas de nuestro cine decir clara y netamente: los cadáveres al cementerio".
Había otras inquietudes en la joven inteligencia italiana. Gracias a los fundamentales esfuerzos de dos notables escritores, Elio Vittorini (1908-1966) y Cesare Pavese (1908-1950), se conoció en la década del cuarenta la nueva literatura norteamericana: Hemingway, Faulkner, Thomas Wolfe, entre otros, deslumbraron, con una narrativa vital, vigorosa y original que tenía importantes implicancias sociales y culturales. Era un rasgo de las inquietudes antifascistas que afloraban además en diversas revistas y círculos literarios y constituían un reflejo de la irreversible crisis del fascismo cuyo fin se aceleraba.

1



2

1. Luchino Visconti.

2. Escena de Rocco y sus hermanos, *una obra maestra de Visconti*

En la página 251

Senso (Livia, un amor desesperado), *1954. El melodrama verdiano en su dimensión artística y cultural.*

Todos esos acontecimientos fueron incitaciones para que Visconti realizara una película. Había preparado un guión con Giuseppe De Santis y Gianni Puccini que era una adaptación de *L'Amante di Gramigna* de Giovanni Verga, pero la censura lo rechazó. Visconti se interesó entonces en un libro que le había obsequiado Renoir en París. Se trataba de la traducción francesa de la novela del escritor norteamericano James Cain, *El cartero llama dos veces*, que pasó por la censura. Colaboraron con Visconti en el guión Antonio Pietrangeli, Giuseppe De Santis y Gianni Puccini, futuros realizadores y en ese entonces entusiastas jóvenes que propugnaban un nuevo cine, y Mario Alicata.

James Cain, el autor de la novela, no tenía la estatura artística de los más destacados escritores norteamericanos de la época. Pertenecía al grupo de los denominados *rough writers*, es decir, "escritores rudos". De prosa seca y despojada, de tratamiento violento, sus dos novelas más conocidas, *Pacto de sangre (Double Indemnity)* y *El cartero llama dos veces*, trataban un tema semejante, aunque en distintas capas sociales: el asesinato de un hombre, cometido por el amante de su esposa.

Obsesión, la película de Visconti, resultó una libre inspiración de *El cartero llama dos veces*. Los personajes se movían en un medio triste y abrumador cuyas connotaciones geográficas se desarrollaban en la parte de la provincia de la Emilia que se recuesta sobre el Adriático —la antigua Ferrara y el valle del Po— y en una ciudad de la provincia de Las Marcas, Ancona. La interrelación ambiente-personajes era de unitaria funcionalidad dramática. A lo largo de la acción se iba percibiendo el ámbito sórdido y el clima opresivo de la Italia fascista aunque la película no tuviera aparentes implicancias políticas. El asesinato del marido era una resultante de una motivación psicológica cuyos componentes eran la frustración y la rebeldía, descripta en una narración lenta y profunda en cuyo transcurso la pareja de amantes, Giovanna y Gino, se encaminaban hacia su dramático destino final.

Obsesión puso de manifiesto la capacidad de un realizador para crear personajes auténticos, de riqueza y hondura psicológicas desarrolladas a través de una historia. Además de los amantes, todos los personajes secundarios, como el marido, "el español", un amigo de Gino, una bailarina, el cura, etcétera, estaban cuidadosamente tratados. En su *opera prima* Visconti reveló una de las características que serían fundamentales de su personalidad artística: la notable dirección de actores.

Es casi un lugar común destacar en *Obsesión* la influencia del minucioso estilo de Jean Renoir. Con el tiempo esa minuciosidad se desarrollaría y, remontando vuelo, se consustanciaría con la propia perso-



1



2

1. Bellisima, *1951. Las falsas ilusiones del cine.*

2. Obsesión, *1942. La película iniciadora del neorrealismo.*

3. *Afiche de* Senso (Livia, un amor desesperado).


DIRECCION : LUCHINO VISCONTI
TECHNICOLOR
ALIDA VALLI
FARLEY GRANGER
EN
SENSO
(LIVIA, UN AMOR DESESPERADO)
con la participación de
MASSIMO GIROTTI
UN FILM DE RELEVANTES VIRTUDES FORMALES
DE VASTO ALIENTO POETICO Y DE VIGOROZA FUERZA DRAMATICA

nalidad de Visconti, hasta el punto de ser una de las características fundamentales de su cine. Pero más importante que la lógica influencia de su maestro Renoir era el hecho de que *Obsesión* manifestaba una influencia cultural importante para ese tiempo. Era la influencia de Giovanni Verga, como lo ha acotado acertadamente Georges Sadoul, el eminente historiador cinematográfico. Giovanni Verga (1840-1922) —como es sabido— fue uno de los creadores de la corriente literaria naturalista y verista. En los años finiseculares del ochocientos esa corriente se extendió a otras manifestaciones artísticas como la ópera, la pintura, etc. Ahora bien, como los aportes de las corrientes culturales y artísticas siempre deben examinarse en desarrollo y por sus influencias en momentos concretos y reales, el hecho de que apareciera la influencia verganiana en una película italiana de aquellos años era absolutamente inusitado. Y si bien es cierto que el sesgo verganiano le otorgaba a *Obsesión* un tono casi fatalista, lo importante era el aspecto áspero y despojado con el que la cámara observaba la realidad, manera que estaba en franca oposición al conformista cine italiano de la época. La censura fascista acusó el impacto y comprendió las intenciones viscontianas, y, si se ejerció, no fue tanto por el adulterio y el asesinato del marido a cargo de los amantes, sino por el panorama desolador que la película mostraba de la realidad. Otro rasgo de *Obsesión* era el hecho de que tenía en germen ese "hálito de melodrama" al que Visconti aludiría como una de las pautas permanentes de su cine.

Por las consideraciones apuntadas, *Obsesión* fue en su momento un hito en la historia del cine italiano.

La terra trema
o la hondura poética

Los años que siguieron a *Obsesión* fueron los años de la dramática lucha antifascista y de la Resistencia que proseguirían hasta la caída del régimen y el final de la Segunda Guerra Mundial. Visconti, tal como lo hemos señalado en la cronología inicial, se comprometió con el antifascismo y la Resistencia.

En 1944 colaboró en un documental de montaje, *Giorni di gloria* (*Días de gloria*), con Mario Serandrei, Giuseppe De Santis y Marcello Pagliero. *Giorni di gloria* se refería a la lucha antifascista y a la ocupación nazi desde setiembre de 1943 hasta el momento de la liberación. Visconti se encargó del famoso episodio de las Cuevas Ardeatinas en las que más de trecientos italianos fueron masacrados por los nazis, y, además, de las secuencias sobre el proceso y ejecución del fascista Caruso, ex prefecto de Roma.

En ese tiempo participó con Mario Chiari, Franco Ferri y Rinaldo Ricci en la elaboración del argumento de una película cuyo título era *Pensione Oltremare*, en el que Visconti aprovechó sus propios recuerdos de la Resistencia. Desafortunadamente el *film* quedó sólo en el proyecto de su interesante y vigoroso argumento, tal como puede leerse hoy en el libro de Giovanni Vento y Massimo Mida, *Cinema e Resistenza*.

En el lapso 1945-1948, el neorrealismo aportó algunas de sus obras más notorias: *Roma ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania año cero* (1947) de Roberto Rossellini, *Lustrabotas* (1946) de De Sica, *Caza trágica* (1947) de De Santis fueron, entre otras, las películas que afirmaron a esa tendencia que reflejaba los problemas inmediatos de la postguerra. Visconti permaneció aparentemente alejado de esa problemática porque la actividad de esos días la dedicó preferentemente al teatro. En 1945 había iniciado su incesante labor teatral. Desde ese año hasta 1947 puso en escena un amplio repertorio que iba desde Beaumarchais a Hemingway y Erskine Caldwell, pasando por Cocteau, Anouilh, Sartre y Dostoievski.

En ese tiempo la inteligencia italiana estaba abierta al debate social, político, ideológico y cultural, en el que —va de suyo— participaban los cineastas. En esa polémica, cuya consideración excede los límites del presente trabajo, Visconti se ubicó coherentemente con su nueva película *La terra trema*.

La terra trema fue la primera parte de un proyecto, después no realizado por Visconti, de una trilogía que trataría sobre las condiciones sociales de los pescadores, campesinos y obreros del sur de Italia. El tema entraba de lleno en una de las cuestiones más arduas de Italia y del debate social y político: "el problema meridional". Esa cuestión constituye una de las fundamentales contradicciones de Italia y está signada por la oposición entre el norte industrial y el sur con sus zonas pobres y subdesarrolladas, artesanal, agrícola, con todas las implicaciones sociales, políticas y culturales derivadas de su situación. La consideración de ese tema se remonta hasta la época posterior al *Risorgimento*, cuando Italia, lograda su liberación del yugo austríaco, se convierte en una nación moderna. Con la República surgida después de la caída del fascismo y de la Segunda Guerra Mundial no se resolvió ese agudo problema, que se agravó en años posteriores y al que no logró dar solución el llamado "milagro italiano".

¿Cuáles fueron las fuentes en las que se inspiró Visconti para *La terra trema*?

Una de las vertientes fue la notable novela de Giovanni Verga *I Malavoglia* (*Los Malavoglia*), que trataba el tema de la vida de los pescadores sicilianos en Acci Trezza, localidad situada cerca de Catania y recostada sobre el mar Jónico. *I Malavoglia* era una novela renovadora en la narrativa italiana, pero Verga, en tanto escritor naturalista, sólo dejó un notable cuadro de la sufrida vida de los pescadores, que soportaban su sino con una especie de fatalismo en el que el destino omnipresente parecía dominarlos de manera inexorable.

Visconti se había sentido atraído por Giovanni Verga desde joven. *Maestro Don Gesualdo* e *I Malavoglia* se contaban entre sus lecturas favoritas. Más tarde, hacia 1940-1941, su primer proyecto de hacer cine fue un argumento de Verga, *L'Amante di Gramigna*. Pero con la guerra, el fascismo y la Resistencia y los problemas italianos de ese momento, otra vertiente fue madurando como fuente de inspiración para la consideración de la problemática meridional. Esa corriente fueron las ideas de Antonio Gramsci, el fundador del Partido Comunista Italiano, que había muerto en las cárceles fascistas, cuyo margen de preocupaciones fue tan amplio, a pesar de las duras condiciones carcelarias, que su vasta versación y cultura le permitieron abordar desde los problemas de la política práctica hasta los filosóficos y culturales. El tema de la cuestión meridional ya apuntaba en Gramsci, en sus *Notte sull Risorgimento*, en forma histórica. Desde el punto de vista político práctico, para la solución del problema meridional, Gramsci propugnaba la unión de los obreros del norte con los campesinos del sur como superación de la contradicción norte industrial - sur atrasado.

Visconti ha precisado claramente la inspiración gramsciana de su consideración del problema meridional de la siguiente manera:

"Las diferencias, las contradicciones, los conflictos entre norte y sur comenzaron a apasionarme más allá de la fascinación ejercida sobre mí por el misterio del Mediodía y de las Islas. Mis ojos veían algo similar a la tierra desconocida que descubrieron los Mil de Garibaldi. Ya Vittorini en sus *Conversaciones* y la clave mítica, por la que hasta ese momento me había gustado Verga, no me fue más suficiente. Sentí imperiosa necesidad de descubrir cuáles eran las bases históricas, económicas y sociales sobre las que se había desarrollado el drama meridional, y fue sobre todo por la lectura iluminadora de Gramsci que me fue consentida la posesión de una verdad que aún espera ser decididamente afrontada y resuelta. Gramsci no sólo me persuadió por la agudeza de su análisis histórico-político, que me explicaba hasta el fondo las razones y el carácter del mediodía, como una gran disgregación social y como mercado de explotación de tipo colonial, por parte de las clases dirigentes del norte, sino porque, a diferencia de otros importantes autores meridionales, me daba la indicación prác-

1

2

1. La terra trema, *1948. El tema social en un* film *intensamente poético.*

2. Le notti bianche (Puente entre dos vidas), *1957. Dostoievski incorporado al cine en forma creadora.*

En la página 458:

Il Gattopardo, *1963. La melancolía del príncipe de Salina.*



tica, realista, de cómo proceder para superar la cuestión meridional como cuestión central para la unidad de nuestro país: la alianza de los obreros del norte con los campesinos del sur, para romper la capa de plomo del bloque agrario-industrial. Me iluminó además Gramsci sobre la función particular e insustituible de los intelectuales meridionales que, por causa del progreso, fueron capaces de substraerse al servilismo del feudo y al mito de la burocracia estatal. La bondad del esquema gramsciano ha encontrado la confirmación en la lucha de la posguerra. Y a pesar de las grandes transformaciones acaecidas en el Mediodía y en Sicilia sobre la base de los movimientos campesinos por la reforma agraria, por la autonomía y por la industrialización, me parece que la indicación del gran combatiente antifascista aún no ha sido superada. Un *film* nace de una condición general de la cultura. No podía partir queriéndome aproximar a la temática meridional más que del más alto nivel artístico alcanzado sobre la base del contenido de Verga. Mirando bien, aun en *La terra trema* he buscado colocar como fuente y razón de todo desarrollo dramático un conflicto económico." (Declaraciones a la revista *Vie Nuove*, Nº 42, 22 de octubre de 1960. Traducidas por la revista *Cinecrítica*, Buenos Aires, Nº 5, abril-junio de 1961.)

En el ámbito general de las duras condiciones de vida y trabajo de los pescadores de Acci Trezza, después de la Segunda Guerra Mundial, *La terra trema* se particularizaba en el examen de una de sus familias, los Valastro. Impulsados por 'Ntoni Valastro harán esfuerzos por liberarse de los explotadores mayoristas que detentan el negocio de la pesca. Pero el intento fracasa cuando una tempestad les destruye la barca que han adquirido con el producto de la casa hipotecada. Sufrirán todas las consecuencias, hasta el despojo de la casa y 'Ntoni, que ha sufrido el desprecio de sus semejantes de clase por apartarse de ellos, tendrá que volver a trabajar como antes. En ese tránsito ha comprendido que sólo la lucha entre los de su clase ofrece las posibilidades de la liberación de la explotación.

Definitorias eran las palabras firmadas por Visconti y colocadas como epígrafe de la película, porque mostraban las claras intenciones de su creador. Entre otras se decía: "La historia que narra el film es la misma que se repite año tras año, en todo el mundo donde hay hombres que explotan a otros hombres. Las casas, las calles, las barcas, el mar, son todos de Acci Trezza. Todos los actores del film fueron elegidos entre los habitantes del pueblo: pescadores, muchachas, jornaleros, albañiles, mayoristas de pescado. Ellos no conocen otro idioma que el siciliano para expresar rebeldías, dolores, esperanzas. El idioma italiano no es en Sicilia el idioma de los pobres."

La terra trema fue el máximo compromiso de Visconti en lo social y en el apasionante debate cultural que se agitaba en esos días. Cultural y artísticamente superó al neorrealismo, por la lucidez con la que su creador vinculó dramáticamente lo general a lo particular; por la hondura psicológica de los personajes y por el tratamiento cinematográfico. Había en el *film* una renuncia total al pintoresquismo y a la superficialidad. Fue un film ascético y esencial en el que los pescadores y pobladores de Acci Trezza vivían una historia auténtica, narrada en un tiempo lento y encadenada por una especie de montaje interno. Algunos de los elementos del lenguaje cinematográfico utilizados por Visconti alcanzaban momentos de empinada belleza, como por ejemplo la composición que revelaba, tras una aparente sencillez, un gran refinamiento plástico. Todo estaba, empero, al servicio de los personajes, que afirmaban así lo que como criterio ha llamado Visconti "cine antropomórfico", es decir, el cine que centra su interés en el hombre. Como resultado se puede afirmar que ni antes ni después de *La terra trema* el cine italiano ha mostrado al pueblo en su pureza, como fuente de toda razón, justicia e inspiración. Significó para Visconti su máximo compromiso y empeño moral y humano.

Bellisima
o los falsos sueños del cine

La terra trema fue por diversos motivos largos de enumerar un fracaso económico, pero en cambio colocó a Visconti en el pináculo de la polémica social, política y cultural. Entre 1948 y 1951 presiguió con su gran labor teatral. Fueron los años en los que se inició con Shakespeare y abordó entre otros autores a Arthur Miller. En ese lapso hubo algunos proyectos cinematográficos, como *La carroza del Santísimo Sacramento*, que después realizaría Jean Renoir, basada en un relato de Próspero Merimée. Recién en 1951, gracias a la propuesta del productor Salvo d'Angelo, Visconti aceptó un tema de Cesare Zavattini, uno de los escritores y guionistas importantes del neorrealismo. El film lo protagonizaría Anna Magnani y sería *Bellisima*. El tema era muy sencillo. La historia de una mujer perteneciente a una típica familia proletaria, con sus sacrificios y afanes por destinar a su pequeña hija, a quien ella consideraba hermosa, al cine, y la posterior desilusión y fracasos de sus intentos. Pero al mismo tiempo en los tramos finales de la narración tomaba conciencia de los falsos sueños del cine y recobraba su dignidad. El tema de palpitante actualidad apuntaba a una sátira sobre la industria cinematográfica, sus procedimientos y su indudable influencia.

Aunque *Bellisima* fue adscripta al neorrealismo, por la participación de Cesare Zavattini y por el tratamiento de la historia, se distinguió empero de muchas de sus congéneres de escuela por la indagación psicológica del personaje central y por la búsqueda de una profundización en la relación del personaje con los hechos generales. Debe señalarse que aunque el film centraba su análisis en una madre de familia, aparecía además el núcleo familiar como un componente importante. Esa aparición de la "familia" la había comenzado Visconti en *La terra trema* y se convertiría después en una de sus mayores preocupaciones sociales y dramáticas en sus principales creaciones cinematográficas.

Uno de los aportes de *Bellisima* fue su banda sonora, en cuya música Visconti utilizó varios temas de la ópera *L'elisir d'amore* de Donizetti. Así el coro inicial de la ópera y un tema de un aria del enamorado Nemorino ilustraban el amor y la admiración de Maddalena Cecconi, la protagonista, por su hija. El director de cine, sus ayudantes y demás gente que lo rodea tenían en determinado momento, como caracterización sonora, los llamados de trompeta con lo que Donizetti caracterizó, en la quinta escena del primer acto de su ópera, al charlatán trashumante Dulcamara, embaucador que fingiéndose médico vende un elixir, remedo de panacea, que cura todos los males. Los toques de trompeta a que hemos aludido preceden a su notable monólogo: "Udite, udite, o rustici. Attenti non fiatate." Visconti logró ensamblar la música de tal manera que ésta formó parte de la estrucutra del film. La película ofreció una de las bandas sonoras más refinadas de aquel tiempo.

Tres años después de *Bellisima* Visconti realizó una de las películas cruciales de su carrera y del cine italiano en aquel período, *Senso*.*

Senso
o el melodrama verdiano

Senso fue realizada en momentos muy particulares de la industria cinematográfica italiana. La crisis iniciada en 1949 proseguía. A pesar del auge del cine italiano y de las conquistas de mercados en el exterior, en la masa circulante de películas en el mercado italiano predominaba en forma rotunda el cine extranjero, fundamentalmente el norteamericano. Más importante era la política cultural del gobierno en la que la censura encubierta o desembozada ejercía sus presiones sobre ciertos realizadores y temas; hasta tal punto que los directores más comprometidos políticamente sufrían reales trabas. Por último, el neorrealismo en aquellos años sufría un verdadero viraje, en busca de la salida de una crisis ya manifestada en el año 1952, entre cuyas causas no sólo figuraban las razones arriba consignadas sino también la propia evolución de sus iniciadores y particularmente los debates en el orden cultural que

* También exhibida con el título de *Livia (Un amor desesperado)*.



1

1. Vaghe stelle dell'Orsa (Atavismo impúdico), *1965. Una Electra moderna en busca de la verdad.*

abarcaban varias manifestaciones artísticas, concitando preferente atención el cine. Entre 1951 y 1954 el trabajo principal de Visconti fue la dirección teatral. De 1952 fueron las memorables representaciones de *Las tres hermanas* de Chéjov y en 1954 realizó su primera labor de *régisseur* en la ópera de Spontini *La Vestale*, protagonizada por María Callas. Las contribuciones cinematográficas de 1951, un corto metraje, y de 1953, el quinto episodio de un *film* ideado por Zavattini, no agregaron méritos a la carrera cinematográfica de Visconti. Y la causa inmediata de la realizción de *Senso* fue, paradójicamente, la censura. La escritora Suso Cecchi D'Amico y Visconti habían preparado el libro de una película cuyo título sería *Marcha nupcial*, en la que se analizaba a la burguesía centrando el argumento en un matrimonio católico. La productora Lux se negó a realizarlo por la oposición de la censura y alegando que el tema crearía problemas entre un público católico y latino.

En ese inquietante clima general y cinematográfico surgió el proyecto de *Senso*, una historia ubicada en los años más dramáticos del *Risorgimento*. Su fuente de inspiración era una breve novela del escritor Camillo Boito. Camillo Boito (1836-1914) fue un distinguido arquitecto no sólo por sus realizaciones —entre las que se encuentran la Casa de Reposo de los Músicos de Milán que le encargó Verdi— sino también por sus aportes teóricos a la profesión. Como escritor, formó parte del movimiento de la bohemia artística ochocentista italiana denominada *Scapigliatura*, en el que figuraron escritores, poetas, músicos, pintores, etc. La corriente se remontó hasta el *Risorgimento* como lo testimonia la publicación del semanario *Scapigliato*, aparecido en Milán en 1866. Con el correr del tiempo la *Scapigliatura* sería una de las vertientes del verismo y naturalismo. Un ejemplo de esos antecedentes es la novela de Camillo Boito *Senso*, escrita en un estilo seco y austero con sesgos de cierto cinismo. Por cierto que Visconti transformaría el relato en una historia de características melodramáticas. El famoso "hálito de melodrama" viscontiano surgiría en *Senso* con vigor, en una historia de amor que transcurría en uno de los momentos más dramáticos del Risorgimento: en 1866, cuando las tropas italianas fueron derrotadas en Custoza por el ejército austríaco de ocupación. En ese ámbito la condesa Livia Serpieri, vinculada a los patriotas que luchan por la liberación y la unidad de Italia, se enamora del teniente austríaco Franz Mahler. Por él traicionará a los patriotas, entregándole el dinero que aquéllos le habían confiado para la causa. Franz Mahler lo empleará en sobornar a un médico militar y en librarse del ejército. La dramática lucha patriótica y popular, así como la tragedia de Custoza, le son indi-

ferentes a Livia Serpieri, quien desesperada va a Verona en busca de Franz Mahler; pero éste la humilla y la desprecia ante su nueva amante, más joven que ella. Con la misma egoísta pasión con la que ha traicionado y amado, se venga de su amante denunciándolo ante el general austríaco como desertor. Franz Mahler morirá cobardemente frente al pelotón de fusilamiento y ella, destruida como ser humano, se perderá en la noche de la antigua Verona mientras se oyen los cantos de la soldadesca austríaca. Livia y Franz Mahler están relacionados estrechamente al contexto histórico. Alrededor de ellos se mueven los patriotas, el pueblo, los militares austríacos, y completa el cuadro el marqués de Ussoni. Roberto Ussoni, primo de Livia y jefe de los patriotas en Venecia, es quien se esforzará por incorporar las fuerzas populares al ejército regular italiano durante la batalla de Custoza, pero sin conseguirlo por la oposición del alto mando italiano. Ussoni en *Senso* es un personaje clave que representa el contraste político, ideológico y moral de Livia Serpieri y Franz Mahler, y es el personaje que totaliza el cuadro histórico. Ussoni es, además, una suerte de elemento desencadenante de ciertos acontecimientos, pues al comienzo de la historia es quien provoca, sin proponérselo, el encuentro entre Livia y Franz Mahler.

La acción de *Senso* parte de un núcleo dramático importante. Las primeras escenas suceden en el teatro *La Fenice* de Venecia durante una representación de *Il Trovatore* de Verdi. Allí se encuentran los personajes principales, la nobleza, la jerarquía militar austríaca y un grupo de nobles patriotas distribuidos por palcos y plateas. Arriba, en las localidades altas y en el paraíso, los burgueses, estudiantes y jóvenes que al terminar el tercer acto de la ópera con el apasionado *Di quella pira* hacen una demostración antiaustríaca arrojando panfletos y ramilletes con la bandera italiana y dando vivas a Italia, a Verdi y a Venecia libre. Desde ese núcleo inicial parten las líneas de fuerza que, desarrolladas en dos aspectos, se encontrarán en el núcleo central que es la batalla de Custoza. Uno es el ámbito de los amantes y su mundo; el otro lo constituyen los patriotas entre quienes se destaca Ussoni, que es lo que podría denominarse el rasgo épico de la película. La batalla de Custoza, donde esas líneas de fuerza se encuentran, es el centro dramático, político e ideológico de *Senso*. La censura suprimió el momento en que Ussoni pedía la participación en la batalla de las fuerzas populares como condición para la victoria italiana. Se insertaba así una visión crítica del *Risorgimento*, es decir, se mostraba cómo parte de las fuerzas comprometidas en la liberación y la unidad le hurtaban al pueblo su participación en la lucha y en el proceso de liberación.

La visión totalizadora del *Risorgimento* que ofrecía *Senso* se completó con la inclusión de un aspecto cultural importante: una ópera de Verdi y además el espíritu del melodrama verdiano como médula de la película. Verdi fue el artista en cuya obra se reflejaron todas las virtudes y contradicciones del *Risorgimento*. Ya Gramsci había señalado lúcidamente en *Literatura y vida nacional* que mientras en otras latitudes la cultura popular tuvo sus fundamentales vehículos en la novela popular, en Italia la corriente nacional popular se había expresado en la música, particularmente en la ópera, o sea, el melodrama. Verdi fue el representante más genuino del melodrama musical ochocentista y quien, gracias a su genio de dramaturgo musical, lo transformó en una auténtica corriente nacional popular. Los argumentos de sus melodramas, nutridos por escritores románticos como Schiller, Hugo, Byron, García Gutiérrez, Ángel Saavedra y Shakespeare —reverenciado por los románticos—, se convirtieron en temas profundamente sentidos por los italianos, porque estaban comprometidos con la época por el nuevo empeño moral de dignidad humana que destilaban. Gracias a ello y a las características de su música, varias de sus óperas se convirtieron en verdaderas manifestaciones de explosión patriótica. Por esa razón, más importante que la inclusión de *Il Trovatore* fue la lucidez de Visconti en dar a *Senso* una característica melodramática verdiana, lo que era especialmente coherente con el gusto de la época del *Risorgimento* y muy adecuado por el papel que desempeñaba el melodrama verdiano, que formaba parte también de las fuerzs progresistas y patrióticas. Y sin pretender paralelismos esquemáticos y mecanicistas, hay en *Senso* algunas semejanzas con una ópera de Verdi no sólo en las pasiones que mueven a los personajes sino en la estructura profunda del drama y en su significado.

La música de *Senso* estaba ensamblada en la trama dramática de la narración y dividida en dos bloques bien diferenciados: por un lado, Verdi con *Il Trovatore* como un hecho cultural del *Risorgimento*; por otro, Bruckner con la *Séptima Sinfonía en mi mayor* de 1884, que representa el ámbito de los amantes y de la que se destacan particularmente el tema principal del adagio con algunas alteraciones que ilustran diversas situaciones dramáticas y el segundo tema del primer movimiento.

En *Senso* Visconti se manifestó como un humanista capaz de asumir ciertos aspectos de la herencia cultural italiana con criterio actual.

De *Senso* a Thomas Mann

A partir de *Senso* el cine de Visconti abandonó, excepto en un caso, uno de los rasgos que hasta entonces había sido permanente: el compromiso social con cuestiones esenciales y populares de la realidad italiana. Asimismo, desde ese momento, afloraron con fuerza, en las películas posteriores, las principales vertientes que nutrieron la cultura de Visconti: Shakespeare, Dostoievski y Thomas Mann, entre otras fuentes. Por otra parte, se perciben rasgos del indudable conocimiento que de ciertos segmentos de la cultura alemana y europea posee Visconti. Todos esos elementos enriquecen su obra, pero al propio tiempo acentúan aristas que con frecuencia configuran contradicciones. Por un lado, en *Rocco y sus hermanos* se elevará a un realismo crítico profundo y poético relacionado con una toma de posición frente a esenciales cuestiones de la contemporaneidad italiana; por otro, aparecerán rasgos vinculados a la expresión dramática de un decadentismo que, paradójicamente, fertilizarán su obra. Las características arriba señaladas se concretarán finalmente en una especie de movimiento pendular entre dos polos: la creación y la ilustración. Tres años después de *Senso*, en 1957, con la realización de *Las noches blancas*,* Visconti incorporó al cine en forma creadora a Dostoievski. El tema del amor y la soledad fue despojado por Visconti de las vinculaciones con la concepción de la piedad cristiana que tenía en Dostoievski. En el gran escritor ruso ésa era una manifestación de sus preocupaciones religiosas, relacionadas con el criterio del autoperfeccionamiento moral. Visconti acentuó los rasgos psicológicos de una problemática subjetiva conduciendo la película por el camino de la incomunicación. Renunció a toda reproducción escolar de la época de Dostoievski trasladando la acción a nuestros días, desarrollándola en un escenario en el que consiguió que las connotaciones de ambiente fueran meras referencias en el drama.

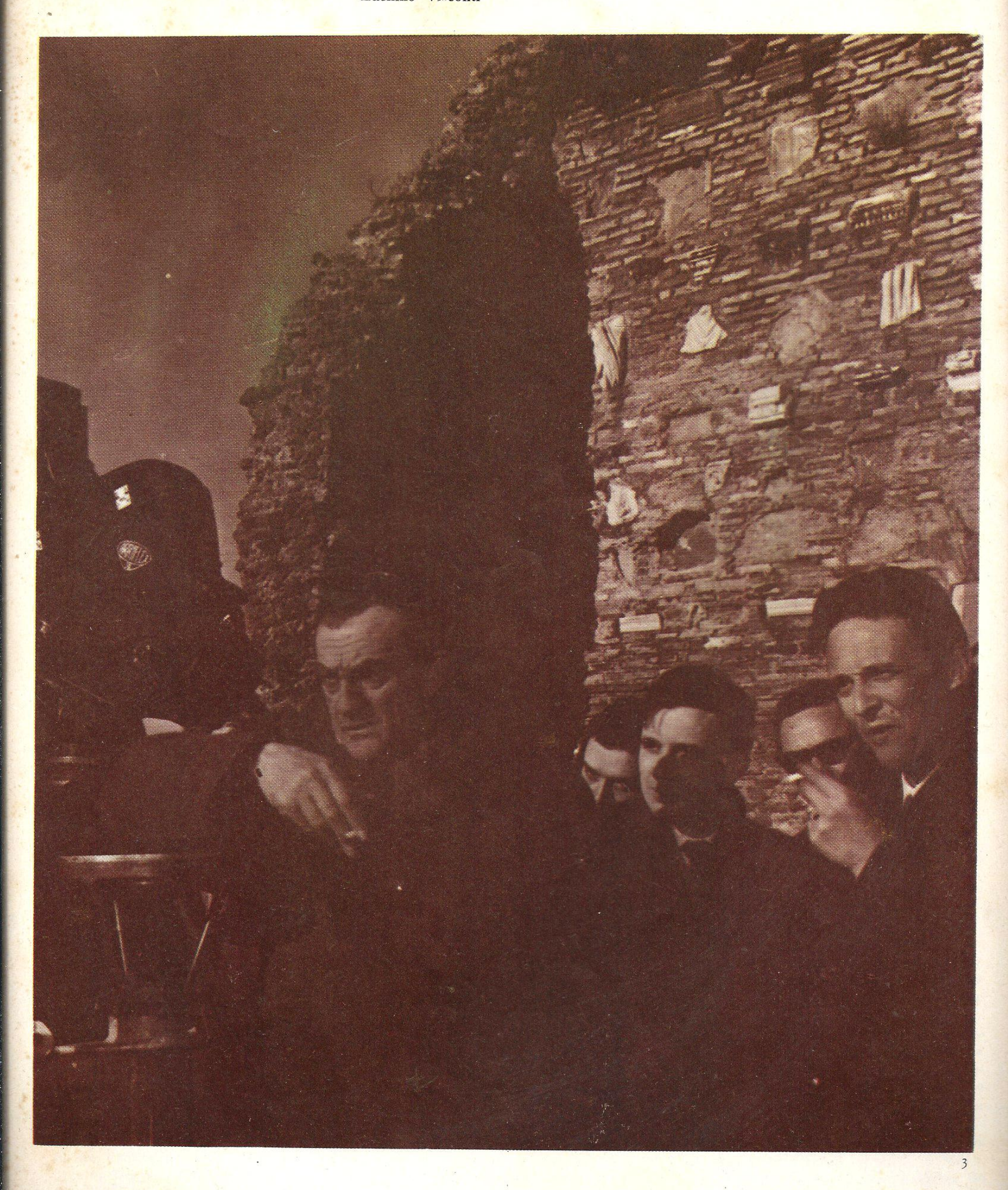
Desde cierto punto de vista, *Las noches blancas*, por su temática, fue un evidente paso atrás con relación al anterior cine del compromiso social y cultural italiano y cierta crítica sectaria descalificó al *film*. Empero, la perspectiva del tiempo ha valorizado a *Las noches blancas* como una obra de búsqueda con la que se intentaba un cine de la interioridad sobre el que Visconti volvería a insistir.

Con *Rocco y sus hermanos* en 1960 Visconti retornó a la realidad italiana. Volvía al tema de la cuestión meridional, prosiguiendo la problemática abordada en *La terra trema*. El argumento del nuevo *film* narraba los conflictos sufridos por una familia campesina meridional que en busca de trabajo se traslada al norte, a Milán. Allí deben enfrentar la dura realidad de la ciudad industrial a donde han llevado

* También exhibida con el título de *Puente entre dos vidas*.

1

2



1. El productor Goffredo Lombardo, su esposa y L. Visconti.

2. Luchino Visconti da indicaciones a Bjorn Andresen durante la filmación de La muerte en Venecia.

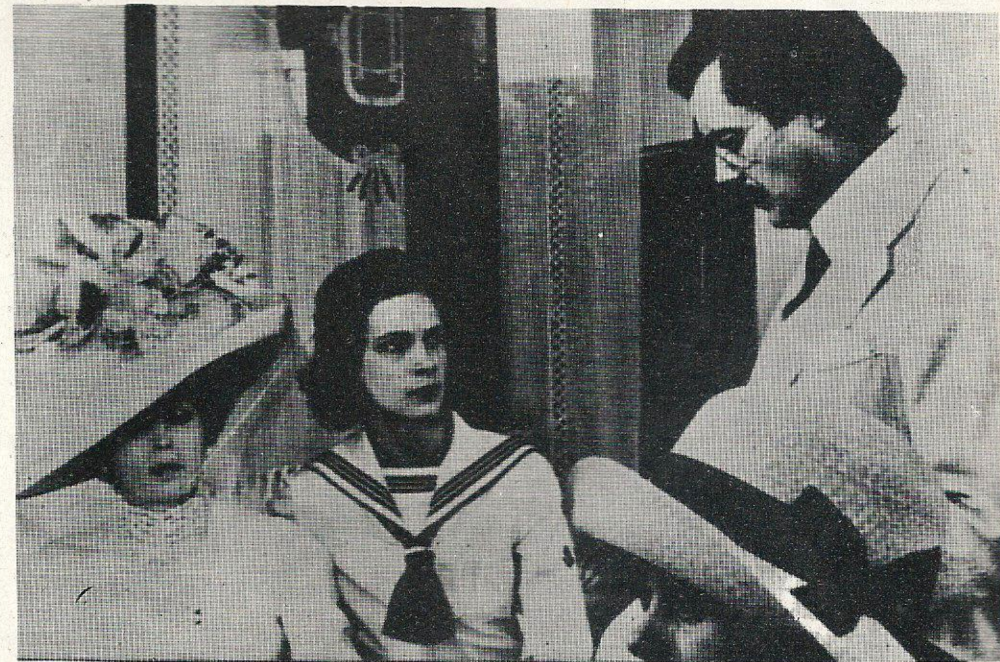
3. L. Visconti en un descanso de la filmación de un cortometraje que la televisión francesa dedicara a su obra en 1962.



1



2



3

1. Rocco y sus hermanos, *1960. El drama de una familia italiana meridional que se traslada a Milán en busca de trabajo.*

2. El extranjero, *1967. La agonía existencial de Camus en una ilustración de alto nivel profesional*

3. Silvana Mangano, Bjorn Andresen y Dirk Bogarde en una escena de La muerte en Venecia.

sus ilusiones, creencias y pautas culturales heredadas del sur, del que la lucha por la vida los aventó. Los hermanos Parondi reverencian a la madre, que es el centro de la unión familiar, cohesión que en el lapso de un lustro —de 1955 a 1960— se desgastará lentamente. Excepto uno de los hermanos, que ya está instalado al arribo de la familia a Milán, los demás desempeñarán diversos trabajos, comenzando por el muy modesto de espaladores de nieve. Rocco, después de realizar diversas tareas, se convertirá en boxeador y se irá de Milán. Simone llegará al crimen. Luca, el menor, aprenderá la dura experiencia familiar. Sólo Ciro se convierte en un obrero al parecer consciente de su papel por su actitud final.

Alrededor de los Parondi palpita el mundo de los *terroni* desplazados, de los obreros, la gente pobre, el *lumpen* que linda con el hampa y los barrios pobres y los aledaños de Milán que son la otra faz de la próspera ciudad industrial. En ese dramático entorno, Rocco y Simone aparecen como los términos opuestos de una trágica antinomia. Ambos hermanos fracasan. Rocco, cuya bondad lo conduce al sacrificio del amor en aras de la redención de Simone; Simone, cuya desesperación lo conduce al crimen. Ciro, por el contrario, representa el rasgo racional de una toma de conciencia inicial. Como el Ussoni de *Senso*, a pesar de ser un personaje secundario, es muy importante. Es él quien tiene la suficiente lucidez para entregar a Simone a la justicia a pesar de su amor por él y de la oposición del resto de la familia. Ciro es finalmente quien parece avizorar el porvenir, en su calidad de obrero, como una lucha por los derechos y deberes del hombre. En sus palabras finales está el sentido último de la significación de *Rocco y sus hermanos*. Le dice a Luca, el hermano menor: "Simone es un enfermo que envenena todo. Ha sembrado odio y desorden en nuestra casa; te estaba arruinando a ti que debes convertirte en el mejor de todos nosotros, porque eres el más joven y podrás aprovechar de nuestras experiencias. Su maldad es tan nociva como la bondad de Rocco. En el mundo en que vivimos, en la sociedad que los hombres han creado, no hay más lugar para los santos como él. La piedad de ellos provoca desastres."

Es importante destacar que como estructura narrativa *Rocco y sus hermanos* fue una verdadera novela cinematográfica, dividida en cinco capítulos funcionalmente relacionados y correspondientes, *La madre, Simone, Rocco, Ciro* y *Luca*. Para Visconti significó el contacto con dos escritores italianos contemporáneos. Uno de ellos fue el eminente novelista Vasco Pratolini, quien colaboró en el argumento. El otro, Giovanni Testori, un católico muy particular, cuya novela *Il ponte della Ghisolfa* compuesta de veinte relatos, fue una de las fuentes de inspiración de la película.

Después de *Rocco y sus hermanos* Visconti prosiguió con su labor teatral y operística. En 1962 abordó nuevamente el cine con *Il lavoro* (*El trabajo*), segundo episodio de la película *Boccaccio 70* producida por Carlo Ponti y en cuya versión original figuraba un episodio dirigido por Monicelli, que después fue suprimido. Los otros realizadores que compartieron la película fueron Fellini y De Sica. *El trabajo*, de intenciones críticas en el ambiente preciso de la alta sociedad italiana, se inspiró en el cuento de Maupassant *Au bord du lit* y constituyó un refinadísimo y bien construido medio metraje de cuarenta y seis minutos, con las implicancias de una gran producción que ostentaba nombres de famosas estrellas.

Las implicancias de la gran producción fueron indudables en la película siguiente, *Il Gattopardo*, de 1963. Visconti ilustró fielmente la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; la película adhirió al punto de vista de las reflexiones que, con tristeza, se hacía el príncipe Di Salina al contemplar la decadencia de su clase y su mundo que fenecía mientras la nueva burguesía iba ascendiendo al poder económico y político en el marco de los acontecimientos que sacudieron a Sicilia en 1860. Fue un año crucial para Italia, pues comenzaron las insurrecciones del sur y al mismo tiempo Palermo era liberado por Garibaldi que había desembarcado en Marsala en mayo de ese mismo año. La fidelidad de la película a la obra literaria permaneció en los aspectos exteriores, sin penetrar en su profunda y melancólica poesía ni en su fino humorismo. Tal como fue adaptada no ofreció a Visconti la posibilidad de continuar con aquel pensamiento vivo que desde el punto de vista gramsciano había comenzado en *Senso*, acerca del *Risorgimento*. Cierto es que las circunstancias de la realización de *Il Gattopardo* eran otras y que la materia literaria de inspiración del guión, en el que intervino Visconti, no ofrecía quizá esas posibilidades. De todas maneras el *film* no asumió una actitud creadora. Sí, fue, en cambio, una película de gran belleza visual en la que Visconti desplegó su maestría de *régisseur* consiguiendo fragmentos antológicos como por ejemplo la fiesta y el baile en el palacio de Ponteleone y revelando en el paisaje una cuidada inspiración plástica de los pintores ochocentistas italianos.

Al retornar a la actividad cinematográfica en 1965, Visconti lo hizo con una película de auténtica actitud creadora, prosiguiendo con el cine de interioridad que había comenzado con *Puente entre dos vidas* (*Las noches blancas*). Fue *Vaghe stelle dell'Orsa* (*Vagas estrellas de la Osa* *).

A la antigua Volterra, a la que todavía le quedan testigos de su ascendencia etrusca, llegan Sandra Wald Luzzatti y su flamante marido, un diplomático norteamericano. Van a la inauguración de un monumento en memoria del padre de ella, un distinguido científico de ascendencia judía, fusilado por los nazis. En el viejo palacio de los Wald Luzzatti, Sandra trata de indagar una verdad que intuye: si han sido su madre y el amante quienes han delatado a su padre a los nazis. En realidad no puede arribar a una conclusión cierta. Tratará al mismo tiempo de comprender la actitud de su hermano, ligado a ella desde la infancia. Este esotérico personaje siente por ella un extraño amor, y vive inmerso en los recuerdos. Es él quien recita los versos iniciales de *Le ricordanze* (*Los recuerdos*), de Giacomo Leopardi, escrito en la primavera de 1829, el primero de los cuales le da el título a la película: "Vagas estrellas de la Osa / volver cual de costumbre a contemplaros / sobre el jardín paterno centelleantes / y hablaros asomado a las ventanas / de esta mansión en que habité de niño / y en que el término vi de mis venturas." Y así como la región de la antiquísima Volterra se desgasta y erosiona, la familia Wald Luzzatti se va disgregando en un clima tenso de culpabilidad por sucesos del pasado omnipresente que los domina. Sandra es la única persona entre ellos que, superando los recuerdos y con sentido de dignidad, busca la verdad.

Como el entorno gris que los envuelve, los personajes, complejos, se mueven en situaciones ambiguas. Todo es de contornos imprecisos como en una pintura impresionista. Pero la ambigüedad en Visconti tiene siempre raíces reales; por eso el *film* no es ajeno al estremecimiento de los temas actuales. Los elementos arriba señalados hicieron de *Atavismo impúdico* un film extraño, cálido y poético, alejado de todo academicismo, en el que eran evidentes las búsquedas del autor que se extendieron hacia el lenguaje formal, particularmente en la sistematización de los planos y en el uso dramático y funcional de algunos procedimientos como, por ejemplo, el zoom. Fue además una película de auténtico tiempo musical en el que el *Preludio, Coral y Fuga para piano*, de Cesar Franck, estaba engarzado en el desarrollo dramático. En las primeras escenas, Sandra al escuchar la obra de Cesar Franck recuerda a la madre, en otros tiempos concertista. Desde allí la música se convierte para ella en una especie de *deus ex machina* que determinará sus acciones y la introducirá en el recuerdo. En el final de la película el tiempo cinematográfico transcurre con el mismo ritmo interno que la música. Así culminan la acción y el *Preludio, Coral y Fuga*.

Dos años después Visconti pudo dar cima a un proyecto que se remontaba a algunos años atrás, llevar al cine la novela de Ca-

* Exhibida también con el curioso título de *Atavismo impúdico*.



1



2

mus, *El extranjero*. El proceso de la lucha del pueblo argelino por su independencia que estalló en 1954 para culminar en 1962 había acuciado en Visconti el deseo de trasladar la obra de Camus al cine. Visconti concedía gran importancia al personaje de Meursault a quien consideraba como paradigma de "anticipación simbólica de la frialdad y el aislamiento social que caracterizan a tantos jóvenes de hoy". Pero a pesar del empeño puesto al servicio de la realización de la película, *El extranjero* fue una ilustración fiel a la letra de la novela. Resultó un film de ilustración, por supuesto de elevado nivel profesional. Más que cualquier consideración al respecto son útiles las palabras de Visconti; con referencia a *El extranjero*, declaró a Stefano Roncoroni, en la entrevista que a manera de prólogo se insertó en la publicación del guión y libro de *La caída de los dioses*, por la edición Cappelli: "*El extranjero* era un gran tema al menos en el guión que yo había hecho y debía realizar en un primer momento, pero sobre él se ejerció el veto de Francine Camus, la viuda, quien dijo que no podía permitirme rodar un *film* que ya no era *El extranjero* de su marido, que era una interpretación moderna, y no quiso escuchar razones aun cuando le expliqué que la novela reducida a imágenes cinematográficas se transformaba en una pobre cosa, si todos los pensamientos, todos los razonamientos de Meursault no eran exteriorizados en hechos. Frente a esta intervención yo, ya atado por un contrato con De Laurentis que quería a toda costa hacer el *film*, con una cantidad de problemas que apremiaban —al final me faltó, entre otros, también el actor que debía ser Delon, que para mí se adaptaba mejor que Mastroiani para interpretar Meursault— me resigné a filmarlo como querían, siguiendo la línea de la novela, lo que era algo. Pero mi interpretación y mi guión que existe escrito en colaboración con George Conchon es completamente otra cosa; era un *film* que tenía los ecos de *El extranjero*, los ecos que llegaban hasta el OAS, hasta la guerra de Argelia; era verdaderamente aquello que la novela de Camus representa, que preveía lo que ocurrió, diría yo, y esa previsión que está en la novela, yo la había realizado ya, cinematográficamente. *El extranjero* es, ahora, la ilustración de un libro y no tiene mi verdadera participación como tienen otras películas mías, en el sentido de una interpretación de la realidad. Por lo tanto *El extranjero* más que un hijo mal nacido es un hijo nacido con limitaciones. Con todo, pienso que es un *film* que debe ser revisado porque no es uno de mis *films* menores".

Examinando la filmografía de Visconti se comprueba que una de sus constantes preocupaciones es el núcleo familiar. En *La terra trema*, *Bellisima* y *Rocco y sus hermanos* aparecían las familias campesinas y

proletarias. En *Atavismo impúdico,* una familia burguesa en plena decadencia, los Wald Luzzatti, han cometido un delito que ha quedado impune; han denunciado a un miembro de su propia familia a los nazis; ese acto que ha permanecido encerrado en el recuerdo de la familia, no ha sido castigado. *La caída de los dioses,* la película que sigue a *El extranjero,* está vinculada con ese tema, pues nació, según Visconti, de la idea de realizar una película sobre una familia en la que los delitos por ella cometidos quedaran impunes. Esa condición, según lo afirma Visconti, sólo se pudo haber cumplido en nuestro siglo, concretamente durante el nazismo.

La familia Essenbeck de *La caída de los dioses* es una representante de la gran burguesía alemana perteneciente a la poderosa industria siderúrgica, que, como los demás industriales monopolistas, fueron quienes llevaron a los nazis al poder y sostuvieron al régimen. La película transcurre en el preciso tiempo comprendido entre el 27 de febrero de 1933, día en el que los nazis, para justificar su posterior política represiva, incendiaron el Reichtag, hasta poco tiempo después de la noche del 30 de junio de 1934. Esa noche fue llamada "la noche de los cuchillos largos", o sea la matanza de los SA capitaneados por Ernst Rohem, realizada por los SS y el ejército, que signó el momento en que Hitler se decidió por la *Reichsweher,* las fuerzas armadas, traicionando a sus viejos amigos, para apuntalarse en el poder.

Para resguardar sus cuantiosos intereses los Essenbek se vinculan a los nazis. De hecho lo están, pues uno de los miembros de la familia es un hombre importante del partido; otro de ellos, Kostantin von Essenbeck, pertenece al grupo de los SA y morirá a manos del ambicioso Friederich Bruckman durante la "noche de los cuchillos largos". En la lucha por el poder económico de la acería, la familia se va autodestruyendo, mediante la violencia y el asesinato, signos de una monstruosa corrupción moral. Finalmente, su poderosa industria, al caer en poder de los miembros más corruptos de la familia, quedará en manos de los nazis con cuyos intereses se confundirá.

Visconti no pretendió realizar una película concretamente histórica sobre el ascenso al poder y su afianzamiento en él de los nazis, sino referirse a esos hechos políticos a través del reflejo "sobre los personajes y como una influencia de las relaciones entre ellos". De manera que la intención viscontiana fue la de realizar una metáfora sobre el mal y la corrupción moral en una situación concreta de la historia.

Empero, considerando a la película con el criterio objetivo de perspectiva traslaticia que otorgan los hechos reales de la historia, *La caída de los dioses,* constituye, hoy, una obra comprometida con uno de los temas candentes de nuestros días. Porque



3



4

1. La caída de los dioses, *1968. Una de las familias de la gran burguesía alemana sostenedora del régimen nazi.*

2. *Marcello Mastroiani, Rina Morelli y Giorgio De Lullo, dirigidos por L. Visconti en* La muerte de un viajante *de Arthur Miller (1951).*

3. *L. Visconti con Suso Cecchi d'Amico.*

4. *Visconti con Rina Morelli y Paolo Stoppa durante el ensayo de* La muerte de un viajante *de Arthur Miller (1951).*

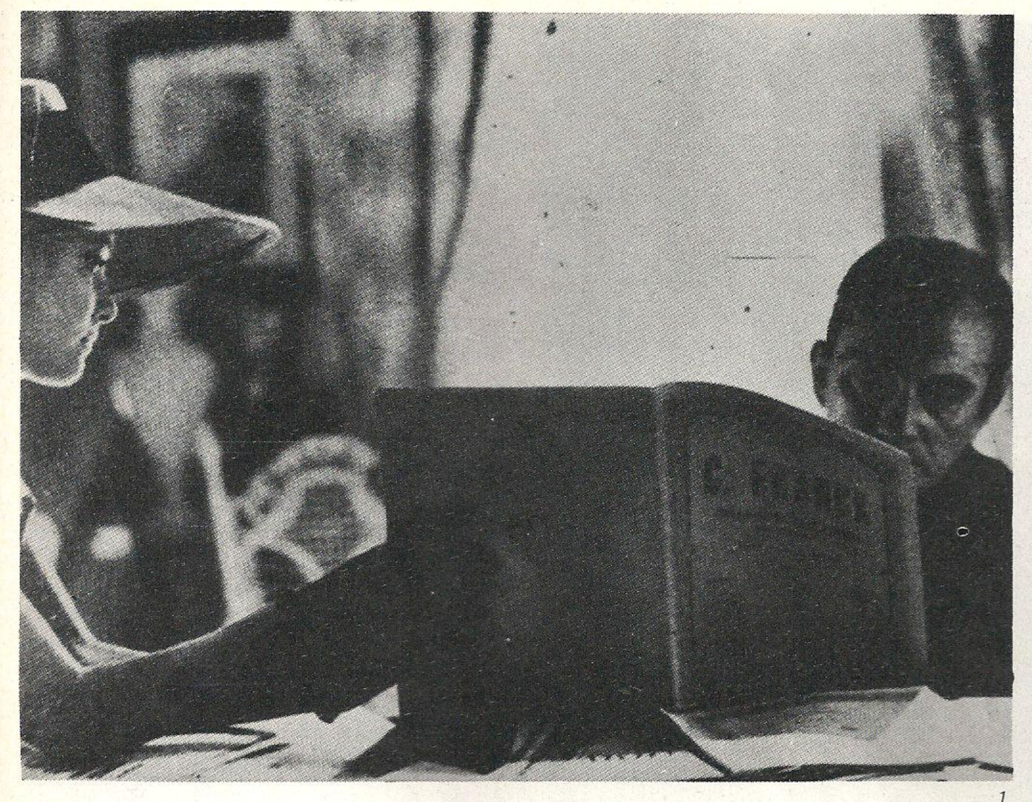
las condiciones que configuran el carácter del nazismo, es decir, la forma más reaccionaria del capitalismo monopolista de estado, persisten aún en ciertas latitudes, aunque sus expresiones políticas no necesitan ya de la cruz gamada ni del saludo fascista. Por esa razón, aunque Visconti se haya propuesto una metáfora sobre el mal, su *film* realizado con gran minuciosidad histórica revela en forma realista la naturaleza del nazismo, cuyas condiciones aún persisten. Para el caso específico a que se refiere la película, era una preocupación terminada la Segunda Guerra, en la década del cincuenta, como lo atestiguaba el notable estudio de G. Bauman, *Eine Handwoll Konzerherren* (*Un puñado de señores de consorcios*) publicado por Verlag Volk und Welt, Berlín, 1953. Sigue siendo una preocupación como lo consignó un encuentro internacional antifascista realizado en Francfort del Meno (RFA) en mayo de 1970. Resulta así que *La caída de los dioses* es una obra de compromiso y empeño moral, en la que una tragedia ubicada en un determinado marco histórico fue trasladada al cine, mediatizada por la labor creadora de un artista. Los aparentes excesos de todo orden que cometen los Essenbeck y quienes los rodean, fueron reales y están perfectamente documentados. A la corrupción sexual, por ejemplo, se refirieron varias obras sobre el nazismo entre las que citaremos el libro del profesor de la Universidad de Oxford, Rohan D'O. Butler, *Raíces ideológicas del nacionalsocialismo*. El estallido irracional de la *Kultur* nazi ha quedado consignado no sólo en la narrativa con Lion Feutwanger, en su novela *El clarividente* (*Die Zauberer*), sino también en el cine, donde se destaca el documentalista inglés Paul Rotha con su documental de montaje, *Los crímenes de Adolfo Hitler* (1962), y, particularmente, el maestro soviético Mijail Room en su valioso *El fascismo al desnudo* (1965). Por su lado, Visconti se documentó profundamente, basándose en especial en algunos libros fundamentales como *Auge y decadencia del Tercer Reich*, de William Shirer, y *Hitler. Estudio de una tiranía*, de Alan Bullock.

Todas las citas y raíces culturales que nutrieron *La caída de los dioses* están adecuadas en forma coherente al carácter de la historia y a la época que representa.

Guido Aristarco, el eminente crítico italiano, ha visto en *La caída de los dioses* una fundamental alegoría wagneriana. De esa acertada opinión se desprende la coherencia viscontiana para estructurar su película. Como es sabido *La caída de los dioses* lleva como subtítulo, *Götterdämmerung*, que es la denominación del último drama de la *Tetralogía* de Wagner *El anillo del Nibelungo*, en la que el músico desarrolla una metáfora sobre la destrucción de los dioses por causas del poder corruptor del oro. Es evidente que una parte de la inspiración del film de Visconti es la referencia a las metáforas que implican la *Tetralogía*. Pero eso no amengua la originalidad de Visconti, sino que le otorga significado cultural. No debe olvidarse que los nazis convirtieron a Wagner en el músico oficial del régimen, exaltando algunos aspectos de la médula irracional de su obra e incorporándolos al ideario nacional-socialista. Por otra parte, Hitler era un fanático wagneriano, que llegó al colmo de escuchar por lo menos cien veces *Götterdämmerung*. Todas las citas culturales tienen en *La caída de los dioses* una cabal adecuación al sentido de decadencia de la historia. Podrán señalarse varias. Recuérdese, por ejemplo, que, en la escena Nº 55 en la que Martín escucha la radio en el departamento de su amante Olga, la música transmitida es un fragmento de la *Octava Sinfonía en do menor* de Bruckner. Es significativo que allí como en *Senso* la música de Bruckner ilustrara el aspecto decadentista de ciertos personajes. Es que la música de Bruckner también se convirtió para la época en un objeto de admiración. Recuérdese, como dice Alan Bullock, en su obra antes citada, que, cuando el 1 de mayo de 1945 se radió la noticia de la muerte de Hitler, se lo hizo "con solemne fondo de música de Wagner y con la *Séptima Sinfonía* de Bruckner; se quiso dar la impresión de la muerte de un héroe que había caido luchando hasta el fin contra el bolchevismo." Va de suyo que Visconti quiso dar a las referencias culturales el sentido profundo de examinar cómo ciertos elementos de la cultura alemana fueron incorporados por la *Kultur* nazi para sus fines. No otro sentido tienen las citas de Hegel que el nazi Aschenbach hace en las escenas 39 y 76 de la película.

Es innegable en *La caída de los dioses* —así como en *Rocco y sus hermanos*— cierta influencia de Thomas Mann en la estructura narrativa. Empero, la influencia más profunda de Thomas Mann en *La caída de los dioses* debe buscarse en la apocalíptica metáfora final sobre el mal y la corrupción; y es en los últimos capítulos del *Doctor Faustus* del insigne novelista alemán donde debe indagarse esa metáfora que podría sintetizarse con las siguientes palabras del capítulo XLVI: "Un despotismo infame, destinado desde el principio a la aniquilación, había transformado a Alemania en una caverna de tortura. Sus paredes espesas están ahora derribadas, nuestra vergüenza se muestra abiertamente a los ojos del mundo." De esa "caverna de tortura", Visconti se mostró crítico implacable. *Muerte en Venecia* fue un largo sueño desde hacía tiempo al que pudo dar cima en 1970. Visconti no alteró la época de la novela porque, según él, el tema, aunque ambientado en otros tiempos, "es siempre actual, en cuanto trata de la búsqueda de lo bello absoluto por parte de un artista". Para Visconti la búsqueda de lo bello era "venturosa y puede suceder hoy, mañana y siempre". Visconti explicó además la transformación del personaje Gustav von Aschenbach, escritor en la novela, en músico en el *film*, por considerar la transformación más funcional para el cine. Pero el músico Aschenbach de la película está caracterizado con rasgos que recuerdan al gran Gustav Mahler (1860-1911). De esa manera Visconti incorporó al cine a uno de los más grandes creadores musicales "contemporáneos" cuya obra trascendental comenzó a ser comprendida en los últimos años. Mahler, un artista que vivió dramáticamente una época cuyos signos exteriores y aparentes eran los de la *belle époque*, fue por muchas razones un músico premonitor de estos tiempos y un humanista. La inserción de Mahler en el cine —de manera creadora, como lo hizo Visconti— significó participar en las polémicas culturales de hoy. Visconti siempre minucioso se documentó. El personaje de Aschenbach está inspirado en Mahler, como puede comprobarse en el *Epistolario* de Thomas Mann (volumen XIII, de las obras completas traducidas al italiano y al cuidado de Lavinia Mazzucchetti. Editorial Mondadori, Milán, 1963), en la carta a Wolfgang Born del 18-3-1921 (pág. 249 de la citada obra). Visconti ahondó el contenido fundamental de la novela, que es la contradicción entre el artista y su posición burguesa. Contradicción lúcidamente estudiada por Georg Lukács en su obra *Thomas Mann* de 1948. Visconti ha dicho con referencia ese problema: *"Siempre me ha atraído el tema de la disidencia que puede mediar entre un artista con sus aspiraciones estéticas y la vida; entre su aparente ser por encima de la historia y su participación de la condición 'histórica' burguesa"*. Ese contenido esencial lo profundizó Visconti en varios *flash-back* y lo desarrolló en un auténtico sentido trágico, en un *film* de empinada belleza. La música asumió un coherente papel de funcionalidad dramática, particularmente el cuarto movimiento, "adagietto", de la *Quinta Sinfonía en do sostenido menor* de Mahler. Del mismo músico se escuchan los compases iniciales del cuarto movimiento para orquesta y voz del contralto de la *Tercera Sinfonía en re menor*, que comienza con "O Mensch! Gib Acht!" (¡Oh, hombre! ¡Escucha!), extraídos de *Zarathusta* de Nietzsche. Visconti incluyó en uno de los tramos finales, una canción de Musorgsky.

Muerte en Venecia fue uno de los *films* más importantes de la década del 70. Visconti desarrolló una coherente continuación de esa problemática en el *film* siguiente, *Ludwig*, uno de cuyos significados es una reflexión acerca de las relaciones de la vida y el arte, entre la estética y la ética. *Ludwig* narra de manera dura e implacable la historia de Ludwig II de Baviera (1845/1886), desde su ascenso al trono en 1864 hasta su muerte en el lago


1


2


4


3

1. La música desempeña un papel importante en las grandes creaciones cinematográficas de Visconti.

2. La ópera, otra de las pasiones viscontianas. En 1954 ensayando con María Callas La Vestale, *de Spontini.*

3. Visconti en 1955 dirigiendo a María Callas en La Traviata, *de Verdi, en la Scala de Milán.*

4. Visconti durante un ensayo de Crimen y castigo, *de Dostoyevski.*

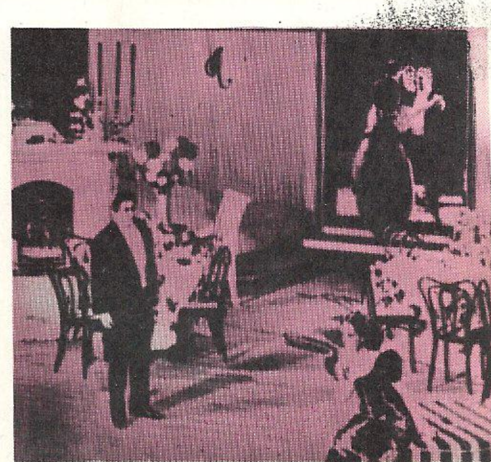


1. Il Trovatore, *una de las obras maestras de la trilogía popular verdiana, puesta en escena por Visconti en el Covent Garden de Londres en 1965. En la fotografía, Fiorenza Cossotto en el papel de Azucena.*

de Starnberg. Visconti desarrolló la conflictuada vida del monarca vinculada al particular ámbito de su época. La tragedia surge con vigoroso aliento como la manifestación de una suerte de antinomia entre la rebeldía personal, la libertad y la verdad asumidas como criterios individuales por Ludwig y el choque con el mundo de normas rígidas y cerradas que lo cerca y del cual él mismo es un producto. Ese conflicto aniquila a Ludwig II y esa destrucción lo conduce a la muerte. Su decadencia insertada en la decadencia de su ámbito, fue poderosamente acentuada por Visconti. *"No se puede vivir una libertad privilegiada y una verdad exclusivamente individual. ¿Qué clase de libertad es aquella que no es para todos? ¿La que no está destinada al hombre sencillo y hasta mediocre?"*, le dice, entre otras cosas, en un momento dramático su fiel y único amigo Durkeim a Ludwig II. Es así como *Ludwig* se proyectó a nuestros días como una reflexión acerca de la asunción de la conducta moral en un mundo cambiante y en ese territorio como una meditación sobre las relaciones entre el arte y la vida. La virtud perdurable de Ludwig II de Baviera fue su alma de artista. Fue uno de los primeros en aquilatar el valor musical de Wagner, a quien ayudó generosamente con abundante dinero. Wagner no le concedió en cambio ni el menor rasgo de sincera amistad. Se ha escrito mucho sobre Ludwig II, pero fue un poeta, Verlaine, quien en su poema, *A Louis II de Bavière*, lo llamó *poète*. Un poeta sí, pero frustrado. El poeta español contemporáneo Luis Cernuda le dedicó otro poema *Luis de Baviera escucha Lohengrin* en uno de sus libros postreros. *Ludwig* encierra más implicancias; entre ellas, las que trasuntan ciertas pautas culturales ochocentistas consustanciadas con la personalidad de Visconti y que aún perviven en la llamada "Mittel Europa". *Ludwig* es un *film* de sólida relación dialéctica contenido-forma, en el que la concepción plástica, el empleo de la cámara, el tiempo narrativo, la dirección de actores, la ambientación y la música, también muy importante, configuraron una obra sin fisuras que en Buenos Aires se presentó mutilada por la distribuidora. Después de *Ludwig*, Visconti realizó dos películas más. *Gruppo di famiglia in un interno* es de 1974. Acerca de su intención Visconti ha declarado que se trata de "un *film* antifascista en el sentido concreto y en el sentido lato del concepto". El último *film* de Visconti fue *El inocente*, según la novela homónima de Gabriel D'Annunzio. Visconti ha declarado sobre esta obra del controvertido D'Annunzio que la novela "trata sobre el amor y la sensualidad", afirmando que modificó ligeramente el final y que la obra "narra la disgregación de una familia dentro de cierta sociedad y de cierta Italia". Este *film* no estrenado hasta la fecha lo realizó en pésimas condiciones físicas. Hemipléjico, desde un sillón



2



3

1. Don Carlos, *uno de los grandes dramas líricos de Verdi, otra importante creación de Visconti en el Covent Garden de Londres en 1968.*

2. Las bodas de Fígaro, *de Mozart, en Nueva York en 1968: una gran preocupación por la ambientación de época.*

3. La Traviata *en el Covent Garden de Londres en 1967, ambientada a la manera de Aubrey Beardsley. Una muestra de las búsquedas viscontianas en la régie operística.*

de ruedas, con una fractura de fémur y fumando "de 40 a 50 cigarrillos diarios", trabajó febrilmente, muriendo poco tiempo después. Coherente final de quien hizo del trabajo el objetivo de su vida. Visconti fue merecedor de aquellas palabras que dicen: "El hombre en su trabajo creador realiza su propia alegría".

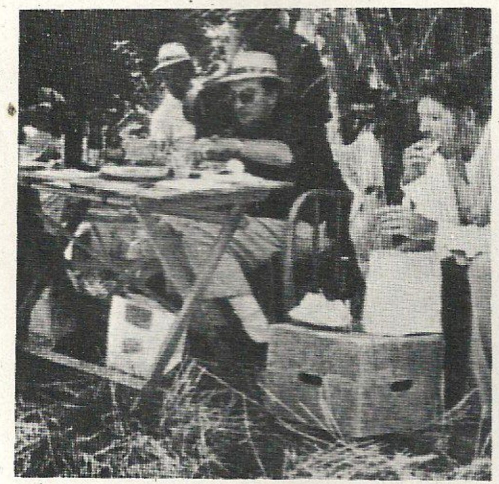
TENDENCIAS EN LA LABOR TEATRAL

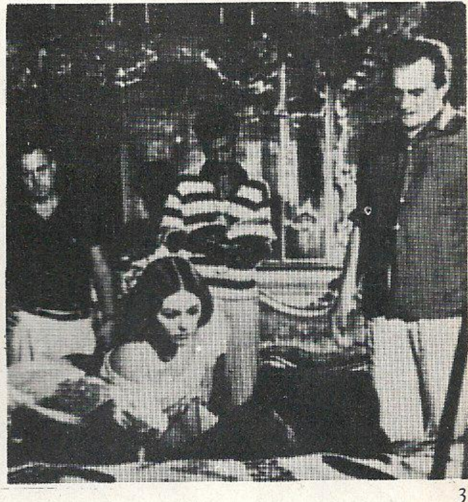
El eje alrededor del cual gira la concepción de la dirección teatral viscontiana es el actor. El ese sentido puede llamarse al teatro de Visconti, un "teatro antropomórfico". Por esa razón la labor teatral de Visconti se asemeja a su cine. Con motivo de *Rocco y sus hermanos*, dijo Visconti: "El cine que me interesa es un cine antropomórfico —y agregó:— De todas las tareas que me esperan como director, aquélla que más me apasiona es el trabajo con los actores; material humano con el cual se construyen estos hombres nuevos, que, llamada a vivirla, generan una nueva realidad, la realidad del arte. Porque el actor es ante todo un hombre. Posee una cualidad humana-clave. Sobre ésa trato de basarme; graduando la construcción del personaje, al punto que el hombre-actor y el hombre-personaje llegan a ser, en cierto punto, uno solo". Así como "el específico fílmico" de Visconti es el actor, también es éste su "específico teatral". Es de los actores de quienes extrae Visconti todas las posibilidades interpretativas para profundizar el sentido de los personajes. Debe recordarse que muchos actores hoy famosos hicieron algunos de ellos sus primeras armas y otros se afirmaron en su carrera, trabajando en teatro con Visconti. Los nombres de Paolo Stoppa, Rina Morelli, una de las actrices predilectas de Visconti, Marcello Mastroianni, Giorgio De Lullo, Massimo Girotti y Vittorio Gassman, entre otros, ratifican esa afirmación.

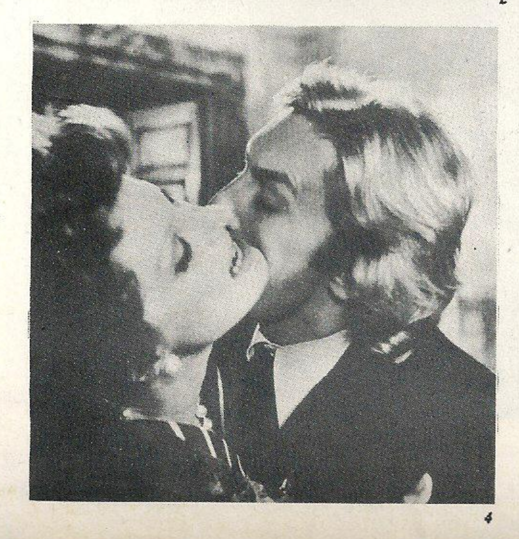
Los demás elementos que concurren a la puesta en escena, como el movimiento general, la escenografía y la ambientación tienen en Visconti al mismo director exigente y minucioso de las creaciones cinematográficas. Con frecuencia le ha hecho desempeñar a la música un papel importante en las puestas en escena. En el caso de Shakespeare, la música ilustró poéticamente para crear un clima lírico; en otros casos, como en *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, sirvió funcionalmente de elemento para afirmar el carácter social y crítico de la obra. Con ese criterio Visconti se ha acercado a ciertos conceptos que sobre el uso de la música sostenía Romain Rolland en el Teatro de la Revolución.

Luchino Visconti desplegó a partir de 1945 un amplio panorama teatral que incluye desde algunos clásicos como Eurípides, Shakespeare, Goldoni, Alfieri y Beaumarchais hasta ciertos autores de nuestro


1


2


3


4

1. L. Visconti con C. Cardinale en la première de Il Gattopardo en Roma, en marzo de 1963.

2. Burt Lancaster y L. Visconti en un descanso en la filmación de Il Gattopardo.

3. Claudia Cardinale y Luchino Visconti durante la filmación de Il Gattopardo.

4 Retrato di famiglia in un interno, una de las últimas realizaciones de Visconti.

siglo: Cocteau, Sartre, Anouilh, Tennessee Williams, Arthur Miller, Diego Fabri y Giovanni Testori. Ha recurrido al mismo tiempo a algunos dramaturgos finiseculares como Chéjov y Strindberg. En ese vasto repertorio hay algunas preferencias y tendencias artísticas.

El mismo Visconti ha confesado su amor por Shakespeare y, de la producción del bardo inglés, su fascinación por *Macbeth.* Es evidente que esa atracción por Shakespeare ha ejercido su influencia en algunas de sus creaciones cinematográficas. Un estudioso, Stefano Roncoroni, ha analizado detenidamente cómo *Macbeth* ha incidido en la inspiración de *La caída de los dioses.* En 1948, tres años después de haberse iniciado en el teatro, puso en escena la comedia *Como gustéis;* al año siguiente, *Troilo y Cressida,* esta última un producto de la maduración del genio shakespereano. En ambas obras Visconti adoptó un estilo de dirección lírico y libre, para resaltar intencionalmente la fantasía poética de Shakespeare.

Otra de las fuertes tendencias teatrales que asumió Visconti es la de Anton Chéjov. El gran escritor ruso le deparó notables éxitos de público y de crítica cuando en 1952 puso en escena *Las tres hermanas;* éxito que se reiteró en 1953 con *Sobre el daño que hace el tabaco* y *Tío Vania* en 1955. Diez años más tarde, en medio de innumerables trabajos de la más diversa índole, abordó *El jardín de los cerezos,* dando otra muestra de madurez artística.

Varios son los autores norteamericanos que Visconti ha llevado a escena. En el año de su iniciación teatral dirigió una versión de *La quinta columna,* de Ernest Hemingway y la adaptación de *El camino del tabaco,* de Erskine Caldwell. También fue motivo de su interés Tennessee Williams, quien como es sabido colaboró en los diálogos de *Senso.* Pero, de todos los dramaturgos estadounidenses, el que más ha sentido y profundizado ha sido Arthur Miller, de quien ha dirigido *La muerte de un viajante, Panorama desde el puente, Las brujas de Salem* y *Después de la caída.* Visconti ha subrayado la importancia y la responsabilidad que para él significó poner en escena *La muerte de un viajante,* para hacer trascender y asumir al público esa verdadera tragedia de la vida norteamericana. Cuando dirigió *Panorama desde el puente,* lo hizo traducir al siciliano para marcar dramáticamente el aislamiento de los inmigrantes de ese origen frente al medio social norteamericano.

Durante el tiempo en que arreciaba la censura, hacia 1960, Visconti tuvo que enfrentarla, con la puesta en escena de *L'Arialda,* de Giovanni Testori, un autor contemporáneo italiano. Fue el mismo año de *Rocco y sus hermanos,* que al igual de otras películas de Visconti y de otros realizadores, sufrió varios cortes. Se le inició a Visconti un proceso, afortunadamente ganado después de varios años. Testori, un católico muy especial, fue con su novela *Il ponte della Ghisolfa* una de las fuentes de inspiración de *Rocco y sus hermanos.*

Imposible es referirse en conjunto a la vasta labor teatral de Visconti y en la cual a veces ha existido una tendencia hacia un gusto decadentista y refinado en contraste con las realizaciones arriba comentadas. Sí es importante destacar el relevante aporte que significó desde el punto de vista cultural el *Egmont,* de Goethe, que Visconti puso en escena en 1967 en el Maggio-musicale en Florencia y repitió en Roma al comienzos de 1968. No lo fue solamente por el hecho de poner en escena una obra característica del período humanista alemán, uno de cuyos representantes fue Goethe, sino de haberla ofrecido con la música incidental que Beethoven escribiera para el drama en 1810. La partitura beethoveniana asumió y profundizó el contenido de la obra de Goethe. En el ideario del autor de la *Novena Sinfonía,* al igual que en Schiller y, en algunos aspectos, en Goethe como representantes de aquel humanismo alemán, la libertad era uno de los temas liminares que desarrollaron. Beethoven completó el sentido de *Egmont* porque nadie había cantado como él con acentos tan apasionados a la libertad. Recuérdese el segundo acto y el final de *Fidelio.* Al incluir Visconti la música de Beethoven tuvo coherente lucidez cultural y artística de que la música acentuaría ese fundamental sentido de la obra goethiana. Le otorgó al drama el hálito vigoroso con que el autor veía a su héroe, Egmont. Y, en cierto sentido, dos años antes de cumplirse el bicentenario del nacimiento de Beethoven —1970— homenajeó a éste recordando una de sus partituras injustamente relegadas al olvido.

VERDI Y LA ÓPERA

La música y el melodrama italiano nutrieron la cultura de Visconti desde su edad temprana. Siendo niño concurría a la Scala de Milán, allí desde el palco Nº 4 —perteneciente a los Visconti— se deslumbró con el melodrama italiano ochocentista y en modo particular con Verdi. El gusto por la ópera lo heredó de la familia. Su abuelo, el duque Guido Visconti, y su tío Uberto Visconti, habían sido *Sovrintendenti* de la Scala. Aunque más tarde acrecentó su cultura musical estudiando seriamente el violoncelo, el melodrama se consustanció con su sensibilidad. Aparecerían otros intereses artísticos como la pintura. En 1937 fue decorador de una obra teatral de G. A. Traversi y con el tiempo llegaría a realizar él mismo algunas de las escenografías y vestuarios de óperas que él dirigió. También se interesaría por las letras y estudiaría el doctorado en letras. Pero el gusto por la música y la ópera permanecerían como una constante de la sensibilidad viscontiana hasta transformarse en una de sus vocaciones profundas. Con el tiempo Visconti se convirtió en uno de los *régisseurs* importantes en el plano internacional. Su formación musical y su vasta cultura le permitieron abordar el teatro cantado. Paradójicamente, siendo la ópera una de sus primeras vertientes artísticas, fue la última en manifestarse profesionalmente, pues sólo en 1954, después de haber realizado importantes películas que le dieron fama y de una apasionada labor teatral, Visconti se inició con *La Vestale,* de Spontini, en la Scala, que fue protagonizada por María Callas.

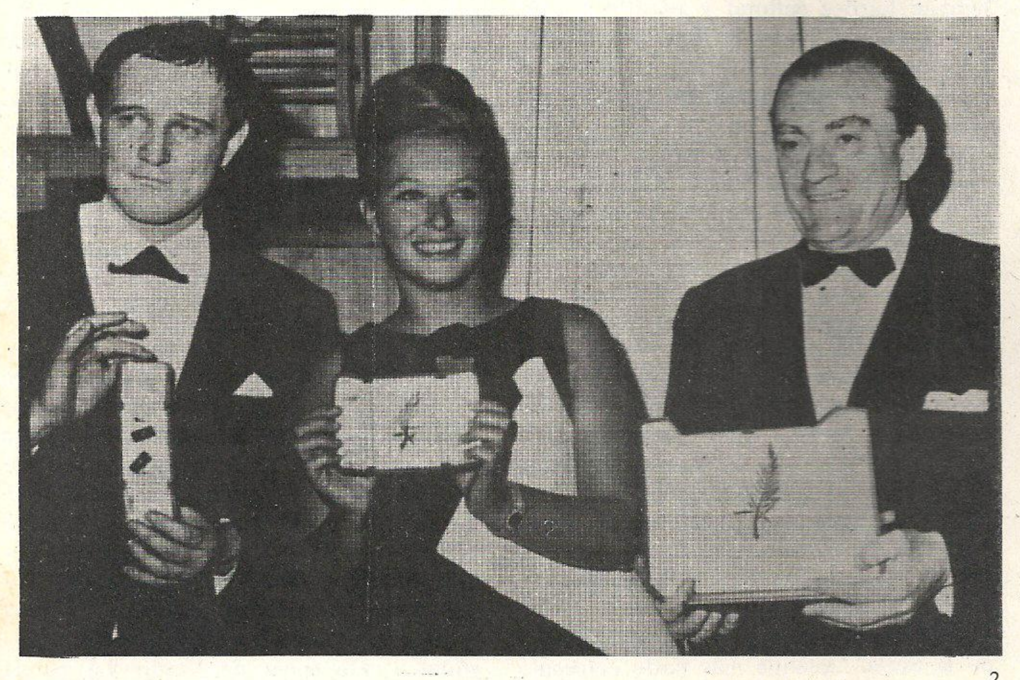
Visconti, con Walter Felsenstein, Giorgio Strehler, Virginio Puecher y Joachin Herz, entre otros, fue uno de los artistas que más han hecho por transformar la representación operística de un espectáculo únicamente canoro en un hecho cultural nuevo, es decir, en un hecho musical-teatral. Ese empeño cultural ha permitido incorporar a la cultura del siglo la ópera, en el ámbito de las manifestaciones del espectáculo y de la música. El repertorio operístico de Visconti fue mucho más restringido que el teatral y estuvo circunscripto especialmente al melodrama italiano y en particular a los músicos que convirtieron al melodrama en una corriente cultural nacional - popular: Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini y Giuseppe Verdi. Visconti amplió su repertorio a otros músicos clásicos como Mozart, y a algunos de nuestro siglo como Strauss y otros, pero es evidente que lo que está más de acuerdo con su temperamento artístico es el melodrama de determinados compositores. Cabe destacar que Visconti no abordó a músicos como Alban Berg, Prokofiev y otros.

De Puccini, sobre cuya vida proyectó realizar un *film* ubicándolo en la crisis del melodrama, puso en escena en 1973 *Manon Lescaut.*

Hace unos años Visconti contribuyó, con sus puestas en escenas al conocimiento de algunas óperas de Donizetti como *Anna Bolena* e *Il Duca D'Alba.* Pero el gran amor de Visconti en el teatro cantado es Verdi. Ya se ha señalado la influencia verdiana en *Senso.* En esa película la inspiración melodramática verdiana no se limitaba a los aspectos exteriores; por el contrario, *Senso* tenía ciertas características profundas semejantes a una ópera de Verdi. La pareja de amantes con sus pasiones que por momentos culminaban en furores elementales, recordaban mucho a ciertos personajes verdianos. De la misma manera, Ussoni era casi un personaje verdiano que representaba el costado épico de la historia. Finalmente como fondo general del conflicto de los personajes centrales, los patriotas, el pueblo, etc., como una suerte de coro. Además en *Senso* el drama, al igual que el melodrama de Verdi, está entendido como ac-



1



2

1. L. Visconti en compañía de Michel Auclair, Annie Girardot y Arthur Miller.

2. L. Visconti con la Palma de Oro que recibiera en Cannes en 1963, en compañía de Richard Harris y Marina Vlady.

3. Visconti haciendo guardia de honor ante el féretro de Palmiro Togliatti en 1964.

ción. Pero lo más importante era que, al igual que en una ópera del autor de *Traviata,* existía un conflicto dramático de sentido trágico en un concepción cultural popular: el melodrama.

Visconti no ha puesto muchas obras de Verdi en escena; como es sabido, se ha limitado a un conjunto reducido: *Macbeth, Traviata, Don Carlos, Simón Boccanegra* y *Falstaff.* Entre ellas *Traviata* ha sido la obra por la que Visconti se ha sentido más atraído. Para su sensibilidad *Traviata* tiene motivos de preferencia. Se trata de una de las obras maestras del teatro lírico y una de las más poéticas de Verdi. Acertadamente, afirmaba Marcel Proust —uno de los escritores favoritos de Visconti— lo siguiente, acerca de ese drama verdiano: "*Traviata* es una ópera que llega al alma y en ella Verdi da a *La dama de las camelias,* el estilo que le faltaba. Digo esto no porque considere poco importante el drama de Dumas hijo, sino porque cuando una obra dramática llega a los sentimientos populares, sin duda requiere la presencia de la música".

Visconti ha realizado tres versiones de la ópera *Traviata.* Una en 1955 en la Scala, otra en 1963 para el Festival de Dos Mundos en Spoleto y finalmente en octubre de 1967 en el Covent Garden de Londres. Tres versiones distintas en las que se reveló la intención viscontiana de profundizar el sentido de la obra. Para la puesta del Covent Garden, la ambientación se asemejó a los cuadros de Aubrey Beardsley, raro pintor inglés finisecular que ilustró, entre otras, algunas obras de Oscar Wilde. *Traviata* quedó trasladada a la época victoriana y fue una demostración más de que Visconti, como todo auténtico artista, fue un buscador de nuevos caminos.

POÉTICA DE VISCONTI

De buscador de nuevos caminos podría calificársele a Visconti. Examinando su cine y su labor teatral y operística, se comprueba que nunca se ha atenido a fórmulas estereotipadas. Por el contrario, sus inquietudes artístico-culturales han sido numerosas. Sería imposible, por ejemplo, encuadrar sus primeras películas *Obsesión, Bellísima* y *La terra trema,* dentro del ámbito neorrealista. Y si bien dichos *films* fueron creados paralelamente al auge del neorrealismo, lo superaron. Visconti siempre se mostró como un realista profundo. Las características de su cine han sido: una dialéctica relación objetividad-subjetividad; profundos vínculos entre lo general y lo particular; complejidad de los personajes y un plano artístico relevante. Piénsese en el tema "meridional" de *La terra trema.* Ninguna de las películas neorrealistas abordó ese problema con tal profundidad. Con *Rocco y sus hermanos,* Visconti alcanzó un realismo crítico y profundo. No se trataba únicamente de exhibir la visión socio-cultural del problema de los *terroni* del sur, se trataba de indagar



una interpretación profunda de esa realidad. Había, en cierto sentido, en *Rocco y sus hermanos* una especie de realismo trascendental, dado el carácter de las actitudes de alguno de los personajes. Recuérdese que el renunciamiento de Rocco al amor de Nadia para salvar a Simone era un acto indudable de piedad cristiana, no sólo de acuerdo con la inspiración dostoievsquiana del personaje sino también en su calidad de campesino meridional con sus arraigadas creencias. Además, Visconti colocaba en las palabras finales del obrero Ciro el rasgo de la actitud racional que como único camino puede resolver los problemas sociales. El realismo profundo de Visconti se ha vuelto a ratificar en *La caída de los dioses*. En esa obra, alejada de todo dogmatismo y populismo fáciles, Visconti señaló artísticamente una de las llagas profundas de una parte de la sociedad contemporánea. *Senso*, un *film* histórico, fue asimismo realista en tanto interpretación histórico-cultural trasladada a nuestros días, comprometida con uno de los aspectos esenciales de la herencia cultural italiana, como lo es Verdi. Shakespeare, Chéjov y Goethe, en el teatro, y el melodrama italiano en la ópera, que han significado al propio tiempo, la asunción de lo más vital de la herencia cultural del pasado por parte de Visconti. A esa herencia clásica Visconti ha permanecido fiel hasta consustanciarla con su estilo. Su cine es un paradigma de esa actitud: narrativa lineal desarrollada con los clásicos elementos de exposición, nudo y desenlace. Visconti se ha manifestado un realista hasta en la minuciosidad de la ambientación, es decir, en la relación personajes-objeto y personajes-ambiente lo cual indica que su cine puede incluirse en una línea estilístico-cultural, que podría integrarse así: Erich von Stroheim, Jean Renoir, Luchino Visconti.

Ciertas incorporaciones culturales a su obra han enriquecido el realismo viscontiano. Su predilección por el "hálito melodramático", en tanto corriente realista popular, lo han afirmado en el realismo. Thomas Mann y particularmente Dostoievski le han otorgado ciertos rasgos expresionistas, que han profundizado al realismo en el terreno psicológico. En el caso de Dostoievski, no es solamente la inserción creadora al cine del gran escritor ruso en la versión de *Las noches blancas*, sino la fundamental inspiración en *La caída de los dioses* en la que sin duda, además de sentido trágico general, fue evidente la inspiración de *Los endemoniados* en el episodio de Martín y la niña judía Lisa. En algunas puestas en escena teatrales se ha manifestado el aspecto expresionista.

La complejidad psicológica de algunos *films* como *Puente entre dos vidas* y *Atavismo impúdico* no ha hecho sino completar la visión realista de la poética de Visconti. La temática de su cine, como se ha señalado,

ha estado vinculada con frecuencia a una problemática social. A través de una de sus preocupaciones constantes, la familia como núcleo social importante, la filmografía viscontiana ha examinado diversas clases sociales. Pero el rasgo fundamental de la poética de Visconti es el de ser un notable director de actores, a los que con criterio "antropomórfico", convirtió en actores-personajes en el cine y en el teatro y en cantantes-personajes en la ópera. En el cine, el teatro y la ópera creó y recreó una galería de personajes que, perteneciendo al pasado o al presente, siempre estuvieron de algún modo relacionados con la estremecida realidad actual. Esa medular cualidad signó a Visconti como uno de los hombres representativos del siglo en el territorio del trabajo áspero, pero siempre luminoso de las búsquedas de la belleza y el arte.

FILMOGRAFIA

(Por razones de espacio se consignan sólo los títulos y los años.)

1936: *Los bajos fondos*, de Jean Renoir (asistente de dirección). **1937**: *Una partida de campaña*, de Jean Renoir (asistente de dirección). **1940**: *La Tosca*: de Jean Renoir y Carl Koch (asistente de dirección; colabora también en el guión). **1942**: *Obsesión*. **1945**: *Giorni di Gloria* (Días de Gloria). **1948**: *La terra trema*. **1951**: *Bellisima; Appunti su un fatto di cronaca*. **1953**: *Siamo donne* (quinto episodio). **1954**: *Senso (Livia, un amor desesperado)*. **1957**: *Le notti bianche* (*Puente entre dos vidas*). **1960**: *Rocco y sus hermanos*. **1962**: *Boccaccio 70* (Episodio *El Trabajo*). **1963**: *El Gatopardo*. **1965**: *Vaghe stelle dell'Orsa* (*Atavismo impúdico*). **1966**: *La strega bruciata viva* (*La bruja quemada viva*), episodio de *Le Streghe (Las Brujas)*. **1967**: *El extranjero*. **1969**: *La caída de los dioses*. **1970**: *La muerte en Venecia*. **1973**: *Ludwig*. **1974**: *Retrato de familia*. **1975**: *El inocente*.

TEATRO, OPERA Y BALLET

(Se consigna solamente año, título y autor.)

1937: TEATRO (como decorador) *Carita Mondana* de A. G. Traversi. *El dulce Aloe* de J. Mallory. **1945**. TEATRO: *Los padres terribles* de J. Cocteau; *La quinta columna* de E. Hemingway; *La máquina de escribir* de J. Cocteau; *Antígona* de J. Anouilh; *Huis Clos* de J.-P. Sartre; *Adams* de M. Achard; *El camino del tabaco* de Erskine Caldwell. **1946**. TEATRO: *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais; *Crimen y castigo* de Dostoievski (adap. de Gaston Baty); *El zoo de cristal* de Tennessee Williams. **1947**. TEATRO: *Eurídice* de J. Anouilh. **1948**. TEATRO: *Como gustéis* de W. Shakespeare; *Life with father (La vida con el padre)* de H. Lindsay y Russel Rousse. **1949**. TEATRO: *Un tranvía llamado deseo* de T. Williams; *Orestes* de V. Alfieri; *Troilo y Cressida* de W. Shakespeare. **1951**. TEATRO: *Muerte de un viajante* de A. Miller; *El seductor* de D. Fabbri. **1952**. TEATRO: *La Locandiera* de Goldoni. *Las tres hermanas* de A. Chéjov. **1953**. TEATRO: *Sobre el daño que hace el tabaco* de A. Chéjov; *Medea* de Eurípides. **1954**. TEATRO: *Festival* de Age, Scarpelli, Verde y Vergani (revista). *Come le foglie* de G. Giacosa. ÓPERA: *La Vestale* de G. Spontini. **1955**. ÓPERA: *La Sonnambula* de V. Bellini; *La Traviata* de G. Verdi. TEATRO: *Las brujas de Salem* de A. Miller; *Tío Vania* de A. Chéjov. **1956** BALLET: *Mario el mago* de L. Visconti, inspirado en la novela de Thomas Mann. **1957**. TEATRO: *La señorita Julia* de A. Strindberg. ÓPERA: *Anna Bolena* de C. Donizetti; *Ifigenia en Tauride* de Glück. BALLET: *Maratón de danza* de L. Visconti. TEATRO: *L'Impresario delle Smirne* de Goldoni. **1958**. TEATRO: *Panorama desde el puente* de A. Miller. ÓPERA: *Don Carlos* de G. Verdi; *Macbeth* de G. Verdi. TEATRO: *Imágenes y tiempo de Eleonora Duse* de G. Guerrieri: *Angel vigila mi casa* de K. Frings según la novela de T. Wolfe; *Dos en el subibaja* de W. Ginson; *Mrs. Gibbon's boys* de W. Glickman y J. Stein. **1959**. TEATRO: *Figli D'Arti* de D. Fabbri. ÓPERA: *Il Duca D'Alba* de G. Donizetti. **1960**. TEATRO: *L'Arialda* de G. Testori. **1961**. TEATRO: *Lástima que ella sea una ramera* de J. Ford. ÓPERA: *Salomé* de R. Strauss. **1963**. ÓPERA: *La Traviata* de G. Verdi. TEATRO: *Le Troizième arbre* de A. Gide. **1965**. ÓPERA. *Il Trovatore* de G. Verdi; *Las bodas de Fígaro* de Mozart. **1966**. ÓPERA: *Don Carlos* de G. Verdi; *Falstaff* de G. Verdi; *El caballero de la Rosa* de R. Strauss; *Don Carlos* de G. Verdi. **1967**. ÓPERA: *Traviata* de G. Verdi. **1968**. ÓPERA: *Il Trovatore* de G. Verdi; *Don Carlos* de G. Verdi; *Las Bodas de Fígaro* de Mozart. TEATRO: *Egmont* de Goethe con la música incidental de Beethoven. **1969**. ÓPERA: *Simón Boccanegra* de G. Verdi. **1971**. ÓPERA: *Il Trovatore* de G. Verdi. 1973. OPERA: *Manon Lescaut* de Puccini.

Bibliografía

Libros: Giuseppe Ferrara, *Visconti* (Editorial Seghers, París, 1963); Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano* (Parenti edit., Firenze, 1961); Giovanni Vento y Massimo Mida, *Cinema e Resistenza* (Luciano Landi Edit., Firenze, 1959); Guido Aristarco, *Storia delle teoriche del film* (G. Einaudi, 1960); Geoffrey Nowell Smith, *Luchino Visconti* (Number One, Londres, 1969); Salvador Elizondo, *Luchino Visconti* (Cuadernos de cine Nº 11, México). Guiones publicados por la editorial Cappelli: *Senso* (1955); *Rocco y sus hermanos* (1960); *El trabajo* (en *Boccaccio 70*, 1962); *El Gatopardo* (1963); *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965); *La caída de los dioses* (1969); *Muerte en Venecia* (1971); *Ludwig* (1973); *La terra trema* (edición de Cine Club Núcleo, Buenos Aires, 1963).

Artículos: Willy Archer, "Pour Saluer Visconti" (*Cahiers du Cinéma*, Nº 57, 1956); Guido Aristarco, "Esperienzia culturale ed esperienzia originale in Luchino Visconti" (en Edit. Cappelli, prólogo a *Rocco y sus hermanos*); Guido Aristarco, "Gli dei, lo scorpione il destino come fato e la storia" (*Cinema Nuovo*, Nº 202, 1969); Stefano Roncoroni, "Visconti dal *Macbeth* al *Götterdämmerung*" (*Bianco e Nero*, 1970, fascicolo I/4); Lexicon, "Visconti" (1966); Carlos Troncone, "La fecunda italianidad de Visconti" (*Cuadernos de Cine Club*, Montevideo, 1966); Ugo Finetti, "Il tema della famiglia nell'opera di Visconti" (*Cinema Nuovo*, Nº 202); Roberto Raschella, "Ciro y sus hermanos" (*Tiempo de Cine*, Nº 7, 1961).

Revistas con contribuciones al conocimiento de la obra de Visconti: *Cinecrítica*, Nº 5, abril/junio 1961; *Tiempo de cine*, Nº 4, nov./dic. 1960; *Gente de Cine*, Nº 10; *L'Europeo*, 24 de marzo de 1966; *High Fidelity*, octubre de 1968; *Opera*, 1965-1970.

Libros sobre el nazismo se citan en el texto. La cita de Antonio Gramsci de *Literatura y vida nacional*, es de la edición argentina (Edit. Lautaro, 1961).

Nueva
Enciclopedia del Mundo Joven

Ya pueden canjearse los tomos 5 y 6

El tomo 5 está compuesto
por los fascículos
33 al 40; el tomo 6
está compuesto por los
fascículos 41 al 48.

Precio del canje:
$ 260 cada tomo
compuesto por dos volúmenes:
un volumen
de Enciclopedia Temática Cultural
y un volumen
de Enciclopedia del Tiempo Libre.



Nº 35 al 31 $ 120.-
Nº 30 al 1 $ 140.-

El precio de $ 120.— el fascículo será ahora estable si los costos no se modifican. Aunque los aumentos en los costos han sido fuertes y bruscos, nosotros hemos hecho aumentos graduales para perjudicar al lector lo menos posible.
De todos modos nos hemos situado en un precio



Centro Editor de América Latina
más libros para más